Maria Célia Leonel
Edna Maria F. dos S. Nascimento

Guimarães Rosa

Dimensões da narrativa

Guimarães Rosa

MARIA CÉLIA LEONEL
EDNA MARIA F. S. NASCIMENTO

Guimarães Rosa

Dimensões da narrativa

Sumário

Apresentação a quatro mãos

A estreia do escritor mineiro deu-se em 1929. Nesse ano, a revista *O Cruzeiro* promoveu um concurso de contos e a narrativa vencedora, "O mistério de Highmore Hall", publicada no número 57 do periódico, era de um jovem de 21 anos, quintanista de Medicina, João Guimarães Rosa. Essa composição, cuja história se passa na Escócia, valeu-lhe o prêmio de 100 mil-réis. Em 1930, teve três contos publicados: em 9 de fevereiro, "Makiné", no suplemento de domingo de *O Jornal*; em 21 de junho, "Chronos Kai Anagke (Tempo e destino)" e, em 12 de julho, "Caçadores de camurça",[1] ambos em *O Cruzeiro*. Apesar do estilo convencional, a elegância da frase, o apuro vocabular e o emprego de termos de pouco uso antecipam a preocupação com a forma de expressão que distinguirá sua escrita literária posterior.

Em 1936, Guimarães Rosa concorreu ao prêmio da Academia Brasileira de Letras com os manuscritos de *Magma*, coletânea de poemas inédita por muito tempo, somente publicada em 1997, trinta anos após a morte do escritor.

---

1 Tais narrativas foram posteriormente publicadas em *Antes das primeiras estórias* (Rosa, 2011).

Sagarana (1946), a estreia de Guimarães Rosa em livro, além de ganhar o prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira, teve duas edições esgotadas no mesmo ano. Em maio de 1956, a publicação de *Grande sertão: veredas* causou polêmica. O centro das críticas – favoráveis e desfavoráveis – foi principalmente a elaboração linguística[2] do romance. Comentando o próprio trabalho com a linguagem, em carta a Meyer-Clason, seu tradutor para o alemão, Guimarães Rosa ressaltou, a propósito de determinada passagem, a dificuldade de os tradutores notarem a musicalidade da forma do texto:

> Não viram: 1) que aquela notação, <u>ali</u>, pontuava, objetiva, energicamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o "ritmo emocional" do monólogo; 2) que esta brusca mudança guarda analogia com as "pontuações" da música moderna. (E o GRANDE SERTÃO: VEREDAS [...] obedece, <u>em sua estrutura</u>, a um rigor de desenvolvimento musical...). Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos). (Rosa, FJGR; carta de 17/6/1963,[3] sublinhados e maiúsculas do autor)

Como se sabe, os críticos, de modo geral, chamaram e chamam a atenção para a valorização do plano de expressão da linguagem, salientada pelo próprio autor. Oswaldino Marques (1957, p.21), no ensaio pioneiro sobre essa dimensão, "Canto e plumagem das palavras", à falta de um termo corrente, cunha o neologismo *prosoema* para nomear a produção do escritor.

A conjunção extraordinária entre o plano de expressão que contempla os níveis sonoro, visual, semântico, lexical e sintático das

---

2 Atualizamos as citações dos autores citados, incluindo Guimarães Rosa, de acordo com as normas ortográficas vigentes. Contudo, mantivemos, nos excertos rosianos, determinadas predileções do escritor, como a acentuação gráfica em topônimos, onomásticos e neologismos, bem como a forma "dansa" e seus derivados.

3 Todo o material inédito de Guimarães Rosa citado pertence ao Fundo João Guimarães Rosa (FJGR), do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB-USP.

formas linguísticas – o romance *Grande sertão: veredas*, por exemplo, é um diálogo pela metade –, a estrutura e o conteúdo do texto, desde muito cedo, caracterizam o fazer literário de Guimarães Rosa, estendendo-se por toda a sua obra: *Sagarana*, *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile* (desdobrado, na terceira edição, em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, *Noites do sertão*, *No Urubùquaquá, no Pinhém*), *Primeiras estórias*, *Estas estórias*, *Tutaméia*, *Ave, palavra* e *Magma*.

Muito se tem escrito sobre a produção de Rosa, de modo que sua fortuna crítica compõe-se de inúmeros livros, capítulos e artigos publicados no Brasil e no exterior. O criador de Riobaldo, de Diadorim, de Miguilim, entre outras inesquecíveis personagens que povoam o sertão rosiano, tem sido nosso objeto de estudo ao longo de trinta anos. Neste livro, que objetiva mostrar determinadas possibilidades de abordagem do universo rosiano, reunimos o resultado de algumas de nossas pesquisas publicadas em periódicos, coletâneas, anais de congresso, em versão atualizada ou não.

O livro, dividido em duas partes, denominadas "Estudos comparativos" e "Aspectos da narrativa rosiana", reflete nossa perspectiva de leitura da obra de Guimarães Rosa. Nos textos, estão as marcas do apoio de teóricos, como Roman Jakobson (1969, 1977, 1990), Gérard Genette ([197-]), Ernst Cassirer (1972), Louis Hjelmslev (1975), Algirdas Julien Greimas (1975), entre outros, além, naturalmente, de ensaios críticos sobre o escritor.

"Estudos comparativos" reúne quatro ensaios: "Machado e Rosa em frente do espelho", "A boiada em Euclides e em Rosa", "'Buriti' no filme *Noites do sertão*" e "Cinderela na literatura e no cinema". Os dois primeiros têm como eixo a relação entre narrativas de Guimarães Rosa e de outros escritores e os dois últimos, entre narrativas rosianas e filmes.

Embora as críticas machadiana e rosiana já tenham se debruçado sobre os dois contos homônimos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, isoladamente, ou por meio de comparação, acreditamos haver alguns aspectos dessas composições que merecem ser ainda explorados. Assim, o estudo "Machado e Rosa em frente do espelho" propõe-se a comparar esses textos, procurando observar os

pontos de convergência e os de divergência no que diz respeito à importância das narrativas na produção de cada um dos escritores, na concepção do tema e na construção da história, como a escolha dos narradores.

"A boiada em Euclides e em Rosa" examina como o primeiro, no livro *Os sertões*, e o segundo, no conto "O burrinho pedrês", que abre *Sagarana*, exploram a discursivização do tema marcha da boiada, considerando os dois níveis da linguagem, da expressão e do conteúdo, conforme a concepção de Hjelmslev (1975). Nos trechos escolhidos para análise, a prosa de ambos pode ser considerada como poética; pois, conforme Jakobson (1969), isso ocorre quando a linguagem, primordialmente, volta-se para si mesma ou traz equivalência entre os planos do conteúdo e da expressão.

"Buriti", que compõe atualmente o volume *Noites do sertão*, novela analisada no terceiro ensaio, inspirou o filme de mesmo título de Carlos Alberto Prates Correia (1984). Aproximamos os textos literário e fílmico, tendo o primeiro como ponto de partida para verificar de que modo o diretor constrói o que, a nosso ver, é básico na narrativa: a inscrição no universo do mito.

Tendo como embasamento teórico a semiótica greimasiana, no texto "Cinderela na literatura e no cinema" analisamos comparativamente a história da Cinderela, na versão de Charles Perrault (1994), em dois filmes e em um conto de Guimarães Rosa (1967), investigando o modo como o tema "O amor tudo vence" é tratado nesses textos. Na narrativa de Guimarães Rosa (ibidem), a história da Cinderela renova-se, recobrindo-se com novas figuras, como consequência da alteração nos traços sêmicos dos papéis de príncipe e de princesa.

Nos estudos agrupados em "Aspectos da narrativa rosiana", encontram-se os seguintes escritos: "Para uma poética rosiana", "A construção do sertão em Guimarães Rosa", "O espaço-tempo inaugural em *Grande sertão: veredas*", "Vozes do sertão", "Paixão do medo no sertão", "Antropomorfização e erotismo" e "O 'espelho da velhice' em *Corpo de baile*".

Em "Para uma poética rosiana", sugerimos um possível caminho para atingir essa poética, a partir de juízos teóricos do próprio

Guimarães Rosa, sobretudo acerca da literatura e de sua relação com a língua, em textos não ficcionais – entrevistas, cartas e prefácios – e também ficcionais. Para a reflexão sobre o conceito de poética, baseamo-nos em Ferdinand de Saussure (1970), Jean Starobinski (1974), Roman Jakobson (1990), Paul Valéry (1999), Tzvetan Todorov (1972, 1979), entre outros.

"A construção do sertão em Guimarães Rosa" examina os sentidos que o termo "sertão" assume ao longo da obra, das primeiras produções do autor – contos publicados na revista *O Cruzeiro* e em *O Jornal* e nos poemas de *Magma* – à obra madura, de *Sagarana* a *Grande sertão: veredas.*

O terceiro artigo dessa parte, "O espaço-tempo inaugural em *Grande sertão: veredas*", centra-se no episódio do primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim. No excerto selecionado para exame, tem-se um momento, como alguns outros no romance, em que se constrói um espaço-tempo carregado de sentidos, de símbolos e de apelo afetivo que conformam um sertão mítico que não se reduz à representação do espaço regional brasileiro. Para verificar de que modo tal espaço-tempo mítico é constituído, investigamos, sobretudo, o papel da descrição nas páginas em pauta.

O quarto texto, "Vozes do sertão", trata da relação entre som e sentido e mostra como as onomatopeias utilizadas ou criadas por Guimarães Rosa constroem uma música subjacente que emana das palavras, provocando uma ruptura na expectativa do lugar- comum – automatizado nos signos arbitrários da língua – e atraindo a atenção do leitor, especialmente, para o plano sonoro da linguagem.

O quinto ensaio, "Paixão do medo no sertão", tem como apoio teórico a semiótica greimasiana, que, desde meados de 1980, propõe um percurso gerativo do sentido a partir da paixão. Acompanhando, principalmente, proposições de Jacques Fontanille em "Peur, crainte, terreur, etc." (2005), analisamos o desenvolvimento do medo no conto "Estória nº 3", de *Tutaméia*. Examinando cenas enunciativas que constituem tal paixão, demonstramos que o modo como ela se configura assemelha-se à manifestação de outras paixões em narrativas rosianas.

"Antropomorfização e erotismo", sexto estudo da segunda parte, traz a comparação, no modo como se dá a antropomorfização da natureza, entre o poema "Hierograma", do livro *Magma*, que data de 1936, publicado em 1997, e trechos do conto "São Marcos", de *Sagarana*, obra de 1946, de novelas de *Corpo de baile*, de 1956 ("Buriti", "Cara-de-Bronze" e "Noites do sertão"), e do romance *Grande sertão: veredas*, também de 1956. A análise do uso do recurso retórico da antropomorfização da natureza, em textos de diferentes épocas, permite-nos verificar a identidade e a diferença nessa utilização ao longo da obra e leva-nos também a propor a intradiscursividade como um componente da narrativa rosiana.

"O 'espelho da velhice' em *Corpo de baile*" intenta demonstrar a constituição da velhice em quatro narrativas de *Corpo de baile*. Nos textos analisados, o ancião é representado por personagens secundárias, mas, como sói acontecer na produção do escritor mineiro em relação ao usual, a caracterização do velho foge ao que normalmente se espera. Aos velhos atribuem-se impotência e insanidade, e os textos de *Corpo de baile* desenvolvem-se no sentido de exibir a falácia desse construto social. Os protagonistas rosianos idosos são saudáveis, lúcidos, potentes e desafiam os padrões impostos pela razão comum no espaço mítico do sertão.

Esperamos que os estudos aqui reunidos contribuam para uma ainda melhor compreensão da obra desse escritor brasileiro traduzido e reconhecido em muitos países e, sobretudo, desejamos que suscitem reflexões, porque "Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas" (Rosa, 1968, p.312).

Araraquara, 2021

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

Parte I
Estudos comparativos

1
Machado e Rosa em frente do espelho

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica.

(Assis, 1973, p.25)

Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?

(Rosa, 1972, p.78)

"Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos" (ibidem, p.72). Segundo esse vaticínio, a imagem do herói grego, entrevista no espelho da água, poderia representar sua morte. Para os povos antigos e para quem supõe que o reflexo da pessoa é a alma, o espelho inspira receio supersticioso: ela pode, no

espelho, recolher-se. Muitos são os conceitos impressos na palavra "espelho" – representação, ícone, reflexibilidade, alma – que nos conduzem a valores como vida, morte, medo, subjetividade, alteridade.

Neste estudo, colocamo-nos em frente de dois espelhos, o de Machado de Assis e o de Guimarães Rosa, e comparamos as concepções desses escritores relativamente a esse tema e a alguns de seus aspectos composicionais, como a construção do narrador. Como os autores são muito distantes no tempo e têm estilos bastante diferentes, lidamos com universos literários distintos. O título, reiterado nos contos, abre o diálogo entre esses textos que partem de uma cena enunciativa – o momento presente – para remontar ao passado. Na narrativa machadiana, dá-se o retorno a um acontecimento passado que marcou a personagem principal e, na composição rosiana, o protagonista-narrador recupera seu percurso da mocidade à maturidade, quando são revividos fatos essenciais que exigem reflexão. Em ambos, o mote é o espelho.

No conhecido ensaio "Esquema de Machado de Assis", Antonio Candido (1970, p.23) vincula "O espelho" – publicado em *Papéis avulsos* em 1882 – à questão fundamental da obra machadiana, que é a da identidade, "da divisão do ser ou do desdobramento da personalidade, estudado por Augusto Meyer". É de 1935 a reflexão de Meyer (1975) sobre a narrativa que se reflete na "Apresentação" de Eugênio Gomes (1973, p.13) aos contos machadianos da Coleção Nossos Clássicos. Comentando os textos alegóricos de Machado de Assis, em que se enquadra essa composição, o crítico estabelece um diálogo entre tal produção e outras do escritor que têm como característica uma filosofia *sub specie ludis* e que desenvolvem ideias contidas no conto "Teoria do medalhão" e no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ambos publicados em 1881. Na citação que recortamos da "Apresentação", Gomes (ibidem) explicita a concepção machadiana de medalhão e dá-nos o percurso da retomada de tal noção em vários textos machadianos:

> Em que consiste a teoria do medalhão que um pai irônico procura transmitir ao filho quando este chega à maioridade? Em manter, para

> um perfeito convívio social, as exterioridades brilhantes e vazias que fazem desse convívio a bem-aventurança de tantos indivíduos: a fatuidade, a carência de ideias próprias, a preocupação absorvente com coisas e fatos frívolos, o vocabulário e ideias de empréstimo, o gosto da publicidade, com o consequente horror à solidão. O que significa esse horror em um pobre de espírito vê-se no conto "Só" (1885); o falso esplendor de uma personalidade feita de fumo e estultícia é o tema de "O Diplomático" (1884), enquanto "Evolução", também deste ano, mostra um perfeito arquétipo de vulgar apropriador de ideias alheias, entusiasta do Progresso. A alegoria da alma exterior n'"O espelho" é por igual um desdobramento específico da "teoria do medalhão", cujos efeitos já estavam aliás difundidos nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Todas as composições citadas por Gomes são da década de 80 do século XIX, que, segundo esse crítico e muitos outros, é a fase culminante do conto machadiano, quando predomina o humor irônico.

Na mesma direção de Meyer e Gomes, temos o ensaio de Alfredo Bosi (1999, p.102), o qual foi publicado no Brasil em 1982, cuja origem é o estudo feito para uma antologia da Biblioteca de Ayacucho, de Caracas. Sintetizado por ele mesmo: "'O espelho' é matriz de uma certeza machadiana que poderia formular-se assim: só há consistência no desempenho do papel social; aquém da cena pública a alma humana é dúbia e veleitária".

A favor da posição dos críticos mencionados, lembramos que, no conto "O espelho", ao título que condensa figurativamente o assunto que vai ser tratado, é dado o subtítulo que o expande tematicamente: "Esboço de uma nova teoria da alma humana". A "nova teoria" é, de fato, exposta na narrativa.

Nela, o espelho constrói-se como prolongamento configurador da alma humana, ou melhor, da "alma exterior", tese elaborada por Jacobina, que não quer discussão sobre a questão em pauta, propondo-se apenas a exemplificar a sua teoria:

> Nem conjetura, nem opinião, redarguiu ele [Jacobina]; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas... [...] uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... (Assis, 1973, p.25-26)

Para melhor explicar aos atentos ouvintes o que entende por alma exterior, além de outros exemplos, o protagonista cita uma frase de Shylock e a comenta:

> A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. "Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; *é um punhal que me enterras no coração*." Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. (ibidem, p.26, grifo do autor)

O protagonista afirma ainda que a alma não é sempre a mesma. Todas essas proposições servem como introdução para o caso ocorrido com ele próprio e que passa a narrar. Aos 25 anos, Jacobina, moço pobre, foi nomeado alferes da Guarda Nacional. De Joãozinho, como era chamado em família, passa a ser o alferes. A importância da patente recebida é bastante reforçada quando, a convite de uma tia, vai passar uns dias no sítio dela, levando a farda como ela havia lhe solicitado com insistência. Para a Tia Marcolina, ele torna-se o "senhor alferes", com direito a todas as honrarias: "Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o 'senhor alferes'" (ibidem, p.28).

Esse tratamento enaltecedor permite a observação: "[...] fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou [...]. O alferes eliminou o homem" (ibidem, p.29), ficando uma parte mínima de humanidade:

> Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. [...] Era exclusivamente alferes. (ibidem)

Tia Marcolina, a principal personagem a proporcionar ao jovem alferes as condições que sustentavam a natureza da sua alma exterior, deixa o sítio para acudir uma filha que estava à morte, ficando, no local, apenas o protagonista e os poucos escravos da casa, que, com o correr do tempo, também o abandonam.

Vendo-se totalmente só, sem nenhum fôlego humano, sente-se um defunto andante, um sonâmbulo, um boneco mecânico. Só o sono lhe dá alívio, pois,

> [...] eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam de alferes [...] e tudo isso me fazia viver. (ibidem, p.33)

Um dia, resolve olhar no espelho e o resultado é assim relatado: "[...] não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra" (ibidem, p.34). Com medo, quer ir embora, começa a vestir-se, lembra-se de colocar a farda de alferes e olha-se no espelho. Eis de novo a sua imagem refletida: "[...] o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, sua alma exterior" (ibidem, p.144).

Em Machado de Assis, como visto na narrativa e na crítica, o espelho reflete a alma exterior, que é a opinião alheia, a imagem que representamos para os outros. Trata-se de uma concepção fechada, de que o conto é uma ilustração, como comenta Meyer (1975, p.66):

> Só existem as almas exteriores, bovarizadas, mascaradas, e para elas, que só navegam na sabedoria da superfície, é melhor não sondar a profundidade terrível do homem. Quem tira a farda, quem

> tenta ver o que há além da fantasmagoria organizada em seu proveito pela inconsciência vital, sente a vertigem de si mesmo e de tudo, acaba falando sozinho diante do espelho, como o Alferes Jacobina. Aliás, logo torna a vesti-la, num momento reflexo de defesa.

"O espelho" de João Guimarães Rosa (1972), por sua vez, faz parte do conjunto de 21 pequenas narrativas de *Primeiras estórias*, publicado em 1962. Essa composição ocupa o lugar central entre os contos da coletânea, o que tem chamado a atenção da crítica. É de 1977 o livro *Bruxo da linguagem no Grande sertão*, em que Consuelo Albergaria (1977, p.68), sobre essa posição, afirma que os demais textos dispõem-se simetricamente em relação a "O espelho", o que permite que "quer pelo tema, quer pelo assunto, os demais vinte contos se apresentem numa ordem inversa e rebatida", levando a ver, no volume, "a estrutura de um triângulo virtual". A noção de centro é cara a Guimarães Rosa e vários ensaios críticos têm refletido sobre essa questão no que se refere a *Grande sertão: veredas*.

Heloísa Vilhena de Araújo (1998), por exemplo, ao denominar *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa* seu livro sobre *Primeiras estórias*, toma o conto em questão e o tema de Narciso para examinar o modo como, na obra rosiana, emerge o "helenismo cristianizado" ou o "helenismo em via de cristianização". A abertura do seu livro remete à importância do centro na produção rosiana, considerando que a novela "O recado do morro", central na coletânea *Corpo de baile*, "é o ponto de partida que agrupa ao seu redor os demais contos, que os estrutura, que os emparelha, que os balanceia, que define o tema, sempre complexo, que os unifica, formando um corpo orgânico" (ibidem, p.19). Vale lembrar que, com a tripartição de *Corpo de baile* na década de 60 do século passado, a possibilidade de se visualizar "O recado do morro" como composição central do conjunto de novelas ficou prejudicada.

O estudo mais abrangente de *Primeiras estórias*, elaborado por Ana Paula Pacheco (2006), analisa, no último capítulo, "As formas do espelho – dilemas da representação", a narrativa que nos ocupa,

examinando, entre outras, a questão do duplo e a relação com o texto homônimo de Machado de Assis.

No conto rosiano, relata-se uma experiência que induz reflexões sobre o que é, na verdade, o espelho, ou seja, a identidade humana. O texto começa com travessão e, como em *Grande sertão: veredas* e em "Meu tio o Iauaretê", de *Estas estórias* (Rosa, 1969a), é um diálogo incompleto, ou seja, o discurso pressupõe um interlocutor como no único romance rosiano: "– O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho?" (idem, 1972, p.71). Cabe ressaltar que, nas três composições, o interlocutor – que não se manifesta, mas de que o leitor sabe da existência por meio das falas do protagonista – é um homem de algum modo superior à personagem principal ou que ela assim o considera, havendo a possibilidade de ironia nessa visão ou, pelo menos, a noção de que a superioridade só se refere a uma determinada dimensão.

O protagonista-narrador, no conto em pauta, começa a narração afirmando que há espelhos "bons" e "maus" e, a partir dessa constatação, interroga: "Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?" (ibidem). Relaciona ainda uma série de exemplos que poderiam comprovar como, de fato, são os homens e, logo a seguir, desmonta-os. E acrescenta: "Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes"; quanto às máscaras, "Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico" (ibidem, grifo do autor); na nossa percepção relativamente a outras pessoas, há deformação de ordem psicológica: "Os olhos, por enquanto, são a porta do engano [...]" (ibidem, p.72).

Tais ponderações servem como introdução para o acontecimento que vai narrar: o encontro, ocorrido no cotidiano e involuntariamente, de um moço – ele próprio, qualificado como "contente", "vaidoso" – consigo mesmo, em um espelho:

> Foi num lavatório de edifício público, por acaso [...]. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo [...] causava-me ódio

> e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! (ibidem, p.73)

A partir daí, o protagonista começa a procurar o que considera como o "eu por detrás de mim", "a minha vera forma" por meio de vários artifícios, em diferentes posições e expressões de sentimento – ira, medo, orgulho, alegria, tristeza – em frente do espelho. Queria ir além da máscara nele refletida, além do rosto externo que é formado de diversos componentes. Principiou por bloquear a onça, elemento animal que lhe seria correspondente: "E, então, eu teria que, após dissociá-lo meticulosamente, aprender *a não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto" (ibidem, p.75, grifo do autor).

O segundo componente apagado é o hereditário, "as parecenças com os pais e avós". Desaparece, ainda, o que se deve ao contágio das paixões, "o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias" (ibidem, p.76), o que "materializa ideias e sugestões de outrem", além de "interesses efêmeros". Relata então o que lhe aconteceu um dia:

> Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair na poltrona. (ibidem)

Sem rosto, sem olhos, o protagonista quer voltar a tê-los, quer se espelhar, porque uma dúvida o assalta: "Seria eu um... des-almado?" (ibidem, p.77). Relata então o acontecido, anos mais tarde, depois de sofrimentos grandes e de ter provado a possibilidade de amar:

> Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica,

> de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. (ibidem, p.78)

O conto, perto do final, traz a questão: "Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?" (ibidem). Se a questão é respondida afirmativamente, "'a vida' consiste em experiência extrema e séria", que exige o despojamento do que obstrui o crescimento da alma e, depois, o "'salto mortale'". Resta então o "julgamento-problema": "– '*Você chegou a existir?*'". Sendo a resposta positiva, destrói-se o entendimento "de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens?" (ibidem, grifo do autor).

Os três parágrafos finais de "O espelho" rosiano espelham o sentido da narrativa: a interrogação, a dúvida figurativizada e não resolvida sobre o que é a vida, questão acerca da qual o narrador solicita a opinião do interlocutor.

Entre os dois contos, há semelhanças visíveis quanto à história e quanto aos protagonistas, que são também narradores. Todavia, no que tange à concepção que os preside, há diferença fundamental: o narrador machadiano, dono de uma verdade que supõe ser científica, compraz-se em ilustrá-la com uma experiência pessoal. O de Guimarães Rosa (ibidem), também a partir do relato de vivência própria, meticulosamente relatada e em busca de explicações científicas e filosóficas, termina como começou: com dúvidas e perguntas.

A imagem do alferes refletida – ou desaparecida em certo momento – é a sua "alma exterior", a sua máscara social, a representação para o e do outro. Embora o narrador machadiano mencione a existência de duas almas, só trata de uma, como comenta Dante Moreira Leite (1967, p.194), alinhando-se aos críticos anteriormente citados:

> Observe-se que, embora faça referência a duas almas, – uma que olha para dentro e outra que olha para fora, – a descrição apresentada no conto limita-se à alma externa, como se ambas pudessem reduzir-se à exterioridade [...] essa forma de descrever corresponde

> à concepção de Machado de Assis, segundo a qual a maior parte da vida mental é um processo de ajustamento às aparências sociais.

Por sua vez, John Gledson (2006), em "A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis", relacionando ficção e história – embora ressaltando que, nos contos machadianos em que se inclui "O espelho", não se define "o enquadramento histórico" –, afirma: "[...] aqui, mais do que nunca as especulações de Machado se centram na questão da identidade nacional que tão frequentemente tem preocupado os intelectuais latino-americanos desde a Independência" (ibidem, p.71-72). No caso específico da narrativa que nos ocupa, localiza-se a primeira referência histórica na menção ao espelho que a tia mandara colocar no quarto de Jacobina e que fora comprado de "uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de d. João VI" (ibidem, p.74). A referência à origem do espelho indicaria que as intenções do escritor não eram apenas filosóficas – problematizando as questões da alma e da identidade pessoal –, pois, nesse caso, "qualquer espelho serviria". Para o estudioso de Machado, como reflexo da História na composição em pauta, tem-se que a identidade nacional seria imperceptível como o protagonista no espelho. No entanto, ressalta que, no conto tratado e em outras narrativas, como nos romances *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, "A linguagem da psicologia (pré-freudiana) – sobretudo do inconsciente – encontra um lugar natural nessa original análise histórica" (ibidem, p.75).

Nesse ponto, à parte o exagero do estudioso inglês acerca da relação histórica entre o protagonista e o país, o estudo de John Gledson aproxima-se do de Dante Moreira Leite (1967, p.198), para quem o desmascaramento da alma exterior de Jacobina vincula o conto machadiano às proposições freudianas:

> [...] a teoria de Machado de Assis contém outro elemento importante, correspondente à ideia de desmascaramento das aparências da pessoa. Essa tendência supõe uma oposição fundamental entre os impulsos individuais e as exigências da sociedade, a que a pessoa se submete. Essa tendência foi a que, – dentro evidentemente, de

outras premissas teóricas, – encontrou expressão na teoria freudiana da personalidade.

A imagem do narrador rosiano, diferentemente daquela apresentada em "O espelho" de Machado de Assis (1973), aparece horrenda, desfaz-se, desaparece e principia a reconstituir-se. É a alma profunda, composta do ancestral animal, dos resíduos dos antecedentes humanos, das paixões resultantes de pressões psicológicas e daquilo que é materialização das "ideias e sugestões de outrem"; portanto, no que diz respeito à psique humana, é também uma imagem mais complexa do que a de Machado. A alma, em Guimarães Rosa, desmancha-se em "couve-flor" ou "bucho de boi" e, ao recompor-se, depois de ascese e sofrimento – como em "A hora e vez de Augusto Matraga" (Rosa, 1982) –, e já amando, emerge como "flor pelágica": a inocência do rosto infantil.

Dante Moreira Leite vê na onça a representação do ódio, o ser consumido pelo sofrimento. Por um lado, sem o ódio, o ser humano fica sem alma; por outro lado, a alma "verdadeira" é reencontrada com o amor. A "teoria" de Guimarães Rosa, segundo o estudioso (Leite, 1967, p.198, grifo do autor), introduz outros significados, não explicitados:

> Se passamos para "O espelho" de Guimarães Rosa, encontramos uma concepção psicológica que, sob alguns aspectos pelo menos, se aproxima da teoria jungiana de personalidade, embora introduza também outros conceitos. Ao contrário do que ocorre no conto de Machado de Assis, a exteriorização perde qualquer significado, e o herói-narrador procura devassar a sua intimidade, em busca de elementos fundamentais. Essa pesquisa conduz à descoberta de traços de ódio, mas, fundamentalmente, de ódio contra si mesmo. Quando elimina o ódio, o herói fica *sem alma*, pois esse sentimento seria o seu núcleo fundamental; só depois de um período de grandes sofrimentos é que o espelho começa a refletir um começo de luz, enquanto o rosto só aparecerá, – embora seja "rostinho de menino, de menos-que-menino, só", – depois do amor.

Há, ainda, no texto de Guimarães Rosa (1972), uma relação entre a arte de viver e a arte da arte, ou seja, o processo criativo, naquilo que o escritor sempre propõe para a criação: o alijamento do que obstrui e soterra; nesse caso, os "ancestrais animais", os "antepassados", os "constrangimentos psicológicos" e as "exigências alheias".

Contudo, no que diz respeito às personagens, os protagonistas de Machado (1973) e de Guimarães Rosa (1972) são "tentaculizados", seduzidos pelo efeito especular que é a imagem refletida no espelho. Se compararmos, como faz Heloisa Vilhena de Araújo (1998) em relação a Guimarães Rosa, os protagonistas com o mito de Narciso e tomarmos como ponto de partida a reflexão sobre esse tema de A. Allejo (apud Silva, 1995), *De como el proto-sujeito se agresiviza: el mito de Narciso*, vemos que, nos três casos, há a ação que encurta a distância entre a personagem e a identificação com o outro especular. Como "Este tentar ser o outro de Narciso terminará com ele, será a morte de Narciso e o triunfo do especular"[1] (Allejo apud ibidem, p.165). Narciso morre tentando a identificação com a imagem que o seduz, o que se configura como o núcleo da contradição do narcisismo: "[...] para que a imagem possa patentear-se como verdadeira imagem tem que morrer o real de Narciso"[2] (Allejo apud ibidem). Segue-se a ideia de autoagressividade: em toda relação especular estabelece-se um par em que um dos membros é dissolvido. Nos dois contos, passa-se da dissolução à recomposição da imagem. Já Narciso vê de pronto o belo Narciso e, seduzido pela beleza que corresponde a padrões simbólicos, não por uma beleza qualquer, sucumbe.

Do mesmo modo, para sobreviver Jacobina precisa ver-se num padrão de *status* bem superior, padronizado como tal – o alferes; já a personagem do escritor mineiro reencontra-se com a interioridade no rosto de menino, livre das injunções ancestrais, psicológicas e sociais. Tanto o narrador machadiano quanto o rosiano veem borrões

---

1 *"Este intentar ser el otro de Narciso terminará con él, será la muerte de Narciso y el triunfo de lo especular."*

2 *"[...] para que a imagem pueda patentizarse como verdadera imagen tiene que morir lo real de Narciso."* (Todas as traduções são das autoras.)

quando se afastam do ideal de beleza que abraçam. Seriam antinarcisos por evoluírem da morte narcísica – um, pela identificação com a posição social, outro, com a interior – que afasta a morte?

A aproximação e o afastamento, no que diz respeito às vozes narrativas, também devem ser considerados. Ambos os narradores enunciam ulteriormente os acontecimentos, tendo aparentemente sobre eles o domínio total. Todavia, em Machado (1973) há dois narradores: um heterodiegético (Genette, [197-], p.244), ou seja, que não faz parte da história narrada – presente em poucos parágrafos iniciais e finais que constituem uma moldura –, delega a voz a outro, autodiegético (que relata a própria história), a personagem-narradora Jacobina. O que chama a atenção é o fato de que, se a sua enunciação autodiegética, no momento mais importante, que é o da narração da sua história como alferes, faz-se de modo dialogado, as intervenções dos interlocutores são mínimas, em geral constituídas apenas por palavras ou frases muito curtas. Vale lembrar que o protagonista fugia de dissenções, dizendo que só relataria o acontecido com ele se os demais cavalheiros se mantivessem calados. Em Guimarães Rosa (1972), temos um narrador *autodiegético*, cujo relato se dá por meio de um diálogo implícito, o interlocutor não se manifesta, o que, de certo modo, corresponde às poucas intervenções dos companheiros de Jacobina. Apesar de ser também dono absoluto dos fatos, é um narrador que, com o relato, quer recuperar o acontecido, entendê-lo e refletir sobre o seu significado. Na sua fala, os questionamentos se sucedem e não se resolvem, exatamente como ocorre em *Grande sertão: veredas* e em outros escritos rosianos.

Por sua vez, a narrativa machadiana é tradicional e conclusiva. O relato de sua experiência – que pode ser considerado como experimento científico – imprime autoridade à teoria, para ele inquestionável, da existência da alma exterior, questão cara ao escritor, para quem, aos seres humanos, o que importa é a aparência. O narrador rosiano, de um ponto de vista que também se quer científico e é ainda intuitivo – como, aliás, o protagonista machadiano –, segue etapas que se poderiam dizer científicas e tem respostas que a melhor ciência sempre dá: alguma certeza e muita dúvida.

Para completarmos as observações anteriormente citadas de Moreira Leite (1967, p.198), podemos acrescentar que a personagem-narradora não elimina apenas o ódio-onça, mas também os componentes hereditários, a paixão, o outro e o que é superficial. O caminho percorrido pelo protagonista rosiano é humanístico e místico – pelo sofrimento e pelo amor; portanto, por meio de experiências interiores, a imagem se recompõe como deve ser: livre de todas as injunções.

O relato de Jacobina é também a experiência que o autoriza a afirmar que a natureza da alma exterior pode ser alterada de acordo com determinadas condições que envolvem a relação estabelecida com o outro. Assim, podemos dizer que, no presente da enunciação, com os quatro cavalheiros que ouvem a sua história, a sua alma exterior, ou, pelo menos, uma parte dela, também se espelha na opinião dos amigos, que o veem como casmurro, "cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação" (Assis, 1973, p.25).

Consideramos ainda que as várias denominações do protagonista machadiano refletem a natureza das diferentes almas exteriores construídas a partir de cada relação com o outro. No momento presente da narração, Jacobina é tratado formalmente pelo sobrenome por seus companheiros de especulação. As características da personagem, que não admitia conjetura nem opinião e era ensimesmada, estão contidas na denominação que recebe na idade madura: o sobrenome Jacobina remete, em primeiro lugar, aos jacobinos – parisienses partidários exaltados da democracia a partir de 1789. No Brasil, o termo passou a identificar os nacionalistas extremados (Ferreira, 1999, p.1.150). Não se trata de ligar a personagem aos nacionalistas, mas sim ao sentido de exagero, de descomedimento de sua discrição.

No tempo passado, as diferentes identificações de Jacobina demonstram o percurso da alma exterior de Joãozinho, hipocorístico carinhoso agregado ao nome João, que significa "cheio de graça" (Guérios, 1973, p.135), até chegar à idade adulta:

	PRESENTE					
	PASSADO					
Denominações	Jacobina	Joãozinho	Alferes	Senhor alferes	Nhô alferes	Jacobina
Outro	Companheiros	Família	Guarda Nacional	Tia Marcolina	Escravos	Companheiros

No "Esboço de uma nova teoria da alma humana", a partir das formas de tratamento que o outro atribui ao protagonista, o apagamento do alferes começa a ocorrer quando a denominação dada por Tia Marcolina, "senhor alferes", é substituída por "nhô alferes", em que o outro são os escravos, que assim referendavam o papel social do protagonista:

> Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. (Assis, 1973, p.30)

É Tia Marcolina, viúva do capitão Peçanha, que mais reconhece o valor do posto do sobrinho e que martela a palavra "alferes", como relata o narrador: "E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda hora" (ibidem, p.28). Pode-se supor que referenda a figura de eco de Tia Marcolina a etimologia de seu nome. Guérios (1973, p.152, grifos do autor) dá-nos a chave para tal possibilidade de interpretação: "Marcolina, diminutivo de Marcos, derivado de *marcus* 'grande martelo de ferreiro' que, segundo L. Deroy, provém do etrusco *marce*, 'martelador, ferreiro', da raiz *mar*, 'bater', 'ferir'".

Quando até mesmo os escravos deixam o sítio, totalmente só, o eu, despojado do outro, encontra o eu verdadeiro, a alma interior, que, por sua vez, sem o outro é nada: "[...] porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar... E não tornava" (Assis, 1973, p.33).

O precário preenchimento do eu dá-se no espelho. Reduzido à alma interior, o eu interior espanta-se por não se reconhecer: "Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra" (ibidem, p.34). O reconhecimento de si só acontece quando o eu exterior, fixado no alferes, elimina o impreciso eu interior: "[...] era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho" (ibidem, p.35). A alma de Jacobina, nessas diferentes fases da vida, é de natureza social; tirando-lhe o que lhe é exterior, nada resta. Sem a aparência dos diferentes espelhos que são os outros, a alma interior não é passível de ser capturada.

O conto rosiano, por sua vez, narra a busca da alma através da experiência com o espelho. O percurso da personagem anônima não se centra no outro, mas no despojamento do eu, é a alma interna que lhe interessa conhecer: "Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim" (Rosa, 1972, p.73).

Como em *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou lá* (Carroll, 1977), o protagonista anônimo não se contenta com sua imagem refletida e relata, no presente, já mais velho, o que encontrou na experiência vivida na mocidade. De fora para dentro, vê-se em frente do "eu que sou o outro":

> E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! (Rosa, 1972, p.73)

Na busca do eu "por trás de mim", da sua essência, da "vera forma", o "sósia inferior na escala era, porém – a onça" (ibidem, p.35). Somente depois do sofrimento consegue vislumbrar uma radiância e, enfim, quando ama, configura-se, renascido, em um rosto de menino. No texto rosiano, o conhecimento do eu depende do encontro com a alma interior, que acontece como uma queda em rodopio para

dentro de si que, em um afunilamento, chega ao final do túnel onde o que resta é o eu:

O texto machadiano, que se assemelha a um ensaio, em que Jacobina exemplifica de maneira didática o esboço de uma nova teoria da alma humana, defende que se pode mudar constantemente de espelho, dependendo da relação que se estabelece com o outro. Demonstrada à maneira de um teorema, para a nova teoria, conhecer a si é ser conhecido pelo outro. Como dito, o texto cria um efeito de verdade que espelha a crença machadiana na supremacia da aparência do indivíduo na sociedade. Diferentemente, a experiência através do espelho da narrativa rosiana deixa-nos a dúvida sobre como encontrar o verdadeiro eu, configurada no "julgamento-problema": "– 'Você chegou a existir?'" (ibidem, p.78), que condensa a perene crise existencial do homem.

2
A boiada em Euclides e em Rosa

Mas o boi e o povo do boi, enquanto tudo, iam em avanço, horizontal e vertical, riscando roteiros e pondo arraiais no país novo. (Rosa, 1970a, p.124)

Introdução

Dois escritores brasileiros, Guimarães Rosa (1982), no conto "O burrinho pedrês", que faz parte de seu livro de estreia, *Sagarana*, e Euclides da Cunha (1985), em *Os sertões*, constroem a marcha de uma boiada. Examinando o modo como esses autores realizam a discursivização desse acontecimento, mostramos aproximações e diferenças quanto à direção poética da linguagem e também como se dá, em ambos, a construção de um universo épico em trechos relativos à boiada e aos vaqueiros.

No que diz respeito à linguagem poética, são úteis à nossa análise não só as considerações de Jakobson (1969) sobre esse tipo de linguagem como também a distinção dos dois níveis da linguagem, expressão e conteúdo, de Hjelmslev (1975). Como se sabe, os estudos de Jakobson devem muito a proposições de Saussure (1970, p.24), que, no início do século XX, postulava a arbitrariedade dos signos,

reconhecendo motivação sígnica apenas em termos derivados ou compostos. Retomando o princípio da arbitrariedade do mestre genebrino, Jakobson (1977) considera também a arbitrariedade paradigmática, que opõe um fonema a outro, mas afirma que ela pode ser quebrada na contiguidade sintagmática. Escreve o linguista russo em seu livro *Seis lições sobre o som e o sentido*:

> Seria à luz do mesmo modelo [de Saussure] que se poderia também submeter a uma revisão o princípio de arbitrariedade. Ao lado do caráter linear, é um dos dois princípios gerais atribuídos por Saussure a qualquer signo linguístico. Até que ponto pode ser considerada arbitrária a escolha dos fonemas em ação em determinada língua? Quais são as leis internas que regem as relações entre as qualidades distintivas em jogo, entre, por exemplo, as cinco qualidades que preenchem o consonantismo francês? Encontramo-nos assim perante as questões primordiais e últimas do funcionamento dos sistemas fonológicos. (ibidem, p.84)

No muito citado texto "Linguística e poética", Jakobson (1969) reconhece, entre as funções da linguagem, a função poética e, para explicá-la, afirma que, na seleção dos elementos linguísticos, considera-se a equivalência, a semelhança e a dessemelhança, a sinonímia e a antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, baseia-se na contiguidade. A partir da distinção entre seleção e combinação, conceitua a função poética, indicando que todo texto em que predomina essa função "projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo da combinação" (ibidem, p.130). Conforme a concepção jakobsoniana, não é somente a arbitrariedade do signo que pode ser questionada, mas a de toda a linguagem, que pode se tornar motivada quando o falante a põe em uso de uma determinada maneira. Outra afirmação do estudioso russo (ibidem, p.129), importante para a nossa análise, é a de que não é apenas na poesia que a linguagem poética se manifesta, mas em qualquer tipo de texto. É o que percebemos nas prosas de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa.

Para Hjelmslev (1975), as línguas naturais são constituídas por duas substâncias comuns: sons e ideias. A matéria de que são feitas as línguas é igual, o que as diferencia é a organização particular da substância da expressão e do conteúdo. A cada substância é conferida uma forma que é pertinente em relação às demais formas da língua. A organização dessas formas (ou figuras da expressão) e do conteúdo configura signos. Na concepção hjelmsleviana (ibidem, p.52), a língua é um sistema de figuras que gera signos, diferentemente do que propõe Saussure (1970, p.24), para quem a língua é um sistema de signos. O uso solidifica a junção de figuras da expressão e do conteúdo, constituindo saberes fossilizados nas diferentes comunidades, registrados nos dicionários.

Já no que diz respeito à natureza da epopeia, gênero literário de que, a nosso ver, os textos dos dois autores apresentam traços que os aproximam, levantamos e analisamos elementos que não têm relação com aspectos pontuais relativos à forma, como a métrica; interessam-nos, principalmente, os fundamentos próprios do significado. Quanto ao modo épico de escrever, tomamos proposições de Octavio Paz (1970) e de Emil Staiger (1969). O primeiro, no capítulo "El mundo heroico", de *El arco y la lira* (Paz, 1970, p.198), refletindo sobre o sentido da epopeia no mundo grego, procura, inicialmente, precisar o significado do culto aos heróis naquele universo, que tem a ver com a derrota do culto aos mortos e com o aparecimento de uma nova sociedade cujas ideias e ética voltam-se para a valorização dos heróis. O universo dos heróis e dos deuses assemelha-se ao perigoso mundo do homem, para o qual confluem forças divinas e terrestres, que, ademais, lutam entre si (ibidem, p.201). Nesse cosmos, salienta-se a exemplaridade do herói, que, de alguma forma, pôde resistir ao seu destino.

Os dicionários de termos literários, por sua vez, definem o épico de modo não muito diferente do que diz Octavio Paz. Em Moisés (1978, p.184), por exemplo, temos a seguinte descrição: o assunto da épica deve ser "ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos [...] o protagonista da ação há de ser um herói de superior força física e psíquica, embora de constituição simples,

instintivo, natural [...]". Ou, ainda, a epopeia deve narrar histórias memoráveis de heróis humanos ou divinos; além disso, ela conta e descreve algo que se encontra fora do nível do narrador (Beristáin, 1997, p.236).

Quanto às particularidades do épico encontradas na prosa em pauta, as proposições de Emil Staiger (1969) são também importantes para nosso intento. Na "Introdução" a *Conceitos fundamentais da poética*, o autor (ibidem, p.15) indica que nenhum dos gêneros – épico, lírico ou dramático – é concretizado de maneira pura, pois "qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários". Referindo-se ao herói da epopeia, afirma que sua "motivação provém de seus 'sentimentos', aperfeiçoados por sua índole e pela tradição" (ibidem, p.105). Também evoca a importância da épica como estabelecimento de "fundamentos em torno dos quais um povo unifica-se [...]" (ibidem, p.111).

Emil Staiger (ibidem, p.83) salienta ainda o fato de que na épica cabe "esclarecer, mostrar, tornar plástico". Insistindo na ideia da plasticidade do épico, escreve (ibidem, p.89): "[...] o gênero épico mostra claro parentesco com as artes plásticas [...]". Lembra também o que é lugar-comum nos estudos sobre esse gênero: o poeta (no nosso caso, o narrador) dirige sua atenção preferencialmente para fora e, "Para que se veja, necessita-se de luz"; os contornos são, portanto, bem delineados (ibidem, p.86). Além disso, o "contraste deve ser reconhecido como um método épico primoroso" (ibidem, p.103), assim como a intensificação de modo a aumentar o interesse.

Partindo da concepção de signo como configuração de elementos do plano da expressão e do conteúdo, examinamos como, em momentos das obras mencionadas, os dois autores efetivam, de maneira em geral diferenciada, a partir do saber registrado nos dicionários, a discursivização do motivo marcha de uma boiada. A observação da escolha que cada um deles faz – tanto de figuras da expressão quanto do conteúdo – nos permitirá perceber o cunho épico desses textos e verificar a poeticidade desses mesmos textos, que, embora sejam em prosa, têm a função poética como predominante.

A boiada euclidiana

O significado do termo "boiada", escolhido como ponto de convergência dos textos de Guimarães Rosa (1982) e de Euclides da Cunha (1985), é "manada de bois", em que "manada" significa "rebanho de gado grosso" e grosso significa "denso, compacto, espesso" (Ferreira, 1999, p.313). As figuras do conteúdo da palavra "boiada" são, portanto, a noção de conjunto e de animal bovino. A partir dessas figuras da definição lexicográfica, os dois escritores constroem definições discursivas (Nascimento, 2021) para o termo "boiada" que lhe são próprias e, especialmente, constroem figuras de expressão.

Os sertões, cujo gênero tem sido discutido (Leonel; Segatto, 2014), mas em que o ensaio sobrepuja a ficção, é, para o escritor (Cunha apud Galvão; Galotti, 1997, p.384), um texto literário, um "livro bárbaro de minha mocidade, monstruoso poema de brutalidade e força".

Para construir esse "poema" cujo tema principal é a guerra de Canudos, Euclides da Cunha (1985) utiliza uma linguagem grandiloquente própria dos textos épicos, a qual é permeada de termos científicos que procuram descrever com apuro e precisão o ambiente e o homem do sertão. Tentando se defender dos críticos que consideram seu texto menos literário pelo uso de muitos termos técnicos, o autor escreve ao crítico José Veríssimo uma longa carta na qual apresenta sua apreciação da crítica e agradece ao amigo pelos elogios ao texto e por compartilhar sua postura teórica, de onde extraímos um trecho:

> Num ponto apenas vacilo – o que se refere ao emprego de termos técnicos. Aí, a meu ver, a crítica não foi justa. Sagrados pela ciência e sendo de algum modo, permita-me a expressão, os aristocratas da linguagem, nada justifica o sistemático desprezo que lhes votam os homens de letras – sobretudo se considerarmos que o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje tendência mais elevada do pensamento humano. Um grande sábio e um

> notável escritor, [...], Berthelot, definiu, faz poucos anos, o fenômeno [...]. Segundo se colhe de suas deduções rigorosíssimas, o escritor do futuro será forçosamente um polígrafo; e qualquer trabalho literário se distinguirá dos estritamente científicos, apenas, por uma síntese mais delicada, excluída apenas a aridez característica das análises e das experiências. [...] Eu estou convencido [de] que a verdadeira impressão artística exige, fundamentalmente, a noção científica do caso que a desperta – e que, nesse caso, a comedida intervenção de uma tecnografia própria se impõe obrigatoriamente – e é justo desde que se não exagere ao ponto de dar um aspecto de compêndio ao livro que se escreve, mesmo porque em tal caso a feição sintética desapareceria e com ela a obra de arte. (Cunha apud ibidem, p.143)

A marcha da boiada – nosso objeto de análise e, no nosso entender, o trecho mais poético – encontra-se na segunda parte, "O homem" (Cunha, 1985, p.187-190), em que se descreve uma vaquejada. Trata-se de "trabalho consistindo essencialmente no reunir, e discriminar depois, os gados de diferentes fazendas convizinhas, que por ali vivem em comum, de mistura em um compáscuo único e enorme, sem cercas e sem valos" (ibidem, p.187), realizado de junho a julho de cada ano. Repontam vaqueiros que entregam o gado aos companheiros que ficam no rodeador, "lugar mais ou menos central, as mais das vezes uma várzea complanada e limpa" (ibidem, p.188).

No duro e tumultuado trabalho de arrebanhar o gado, o vaqueiro subjuga o boi fugitivo: "Põe-lhe [...] a *peia* ou máscara de couro, levando-o jugulado ou vendado para o rodeador" (ibidem, p.88, grifo do autor). Em seguida, "Ali o recebem ruidosamente os companheiros. Conta-lhes a façanha. Contam-lhe outras idênticas; e trocam-se as impressões heroicas numa adjetivação *ad hoc*, que vai num crescendo do *destalado ríspido* ao *temero* pronunciado num trêmulo enrouquecido e longo" (ibidem, p.188, grifos do autor).

Reunida a boiada, no findar do dia, os vaqueiros contam as cabeças e separam os animais. O significado do termo "boiada", até esse

momento, equivale ao do dicionário: "manada de bois". Na sequência, cada vaqueiro vai para a fazenda em que trabalha, tangendo a boiada do patrão: "E pelos ermos ecoam *melancolicamente* as notas do *aboiado*... [...] Segue a boiada *vagarosamente*, à cadência daquele canto triste e *preguiçoso*" (ibidem, p.189, grifos nossos, grifo do autor em "aboiado"). O verbo "seguir" imprime à compacta manada o traço movimento caracterizado pelo advérbio "vagarosamente" e pelo adjetivo "preguiçoso" e, antes, por "melancolicamente", cuja pronúncia exige não apenas alongamento, mas também um ritmo pausado. As palavras corporificam a cadência do canto do vaqueiro que tange e embala os animais.

Tal vagar é expresso ainda nos significados e significantes do trecho que se segue:

> *Escanchado*, *desgraciosamente*, na sela, o vaqueiro, que a [a boiada] revê unida e acrescida de novas crias, rumina os lucros prováveis: o que toca ao patrão, e o que lhe toca a ele, pelo trato feito. [...] E prosseguem, em ordem, *lentos, ao toar merencório* da cantiga, que parece acalentá-los, *embalando-os com o refrão monótono*:
>
> Ê cou mansão...
>
> Ê cou... ê cão!...
>
> ecoando saudoso nos descampados mudos... (ibidem, p.89, grifos nossos)

O ritmo do cortejo é reiterado no plano do conteúdo com adjetivos, advérbios e verbos: "escanchados", "lentos", "merencório", "monótono", "mudo", "desgraciosamente", "toar", "acalentar", "embalar". O movimento pesado e quase estático da boiada objetiva-se também pela cadência imprimida pela pontuação, sobretudo pelas vírgulas e reticências, e pelo refrão do aboio. Em carta ao revisor, Euclides da Cunha pede que a pontuação exuberante do texto receba tratamento exaustivo, fato que revela a preocupação com a cadência, com o ritmo, com a poeticidade de sua escrita: "Renovo anterior pedido: quero que faças, pessoalmente, a revisão, duas, três vezes – respeitando a minha pontuação luxuriosa (até com a

faculdade de intercalar mais algumas vírgulas aceitáveis)" (Cunha apud Galvão; Galotti, 1997, p.338).

A modorrenta marcha dos animais e o "ruminar" do boiadeiro – verbo metafórico que, ao expressar a lentidão do seu pensamento, irmana-o aos bois – são interrompidos pelo estouro da boiada:

> *De súbito*, porém, ondula um *frêmito* sulcando, num *estremeção repentino*, aqueles *centenares de dorsos* luzidios. Há uma parada instantânea. *Entrebatem-se, enredam-se, trançam-se e alteiam-se fisgando* vivamente o espaço, e inclinam-se, e embaralham-se milhares de chifres. *Vibra* uma *trepidação* no solo; e a boiada *estoura*... (Cunha, 1985, p.189, grifos nossos, grifo do autor na última palavra)

Na composição das figuras de conteúdo do estouro, ganham espaço advérbios, adjetivos, substantivos – grifados por nós no excerto –, que comportam traços de um movimento caracterizado pela instantaneidade, pelo acúmulo, pela vibração, pelo entrechoque. No domínio significante de tais palavras – as figuras de expressão – ressoam agora o trovoar do estouro, o entrecruzamento, por meio de consoantes oclusivas ou fricativas, muitas vezes combinadas com vibrantes: "frêmito", "estremeção", "dorsos", "entrebatem-se", "trançam-se", "chifres", "trepidação".

O "velho boi", o "mumbica claudicante", "o garrote bravo", "o touro vigoroso", termos anteriormente mencionados pelo autor, configuram a visão metonímica da boiada pelo vaqueiro, que também dá ao texto a impressão de morosidade, em uma condensação metafórica.

Motivada por um "incidente mais trivial", "desespero dos campeiros", dá-se o estouro da boiada. A descrição ganha força por meio da transformação da boiada em um só corpo:

> E lá se vão: não há mais contê-los ou alcançá-los. Acamam-se as caatingas, árvores dobradas, partidas, estalando em lascas e gravetos; desbordam de repente as baixadas num marulho de chifres; estrepitam, britando e esfarelando as pedras, torrentes de cascos

> pelos tombadores; rola surdamente pelos tabuleiros ruído soturno e longo de trovão longínquo... (ibidem, p.190)

Com o estouro, o termo "boiada" é predicado com novas definições discursivas, figurativizadas pela metáfora "animal fantástico", que lhe completa o traço movimento, acrescentando o traço acelerado: "[...] a 'arribada', – milhares de corpos que são um corpo único, monstruoso, informe, indescritível, de animal fantástico, precipitado na carreira douda" (ibidem).

O movimento do corpo único acentua-se por meio do plano do conteúdo – "precipitado na carreira douda" – e pela rapidez proporcionada por sibilantes. A metáfora "avalanche viva", que vem em seguida, condensa semanticamente nos lexemas o traço movimento e é expandida por outros termos de que se compõe a descrição, já agora relativa ao vaqueiro, pela enumeração substantiva e pela reiteração da conjunção "e": "[...] largado numa disparada estupenda sobre barrancas, e valos, e cerros, e galhadas [...]" (ibidem).

Os vaqueiros contêm a "avalanche viva", que se transforma em "boiadão", palavra cujos componentes, /boi, -ada/, sintetizam o significado do dicionário "manada de bois" e o sentido das duas metáforas "animal fantástico" e "avalanche viva", formalizado no sufixo /ão/. O termo "boiadão" amalgama pela expressão e pelo conteúdo os traços "coletivo", do dicionário, e "extensão", do texto euclidiano.

Vale lembrar que, no que se refere ao estouro da boiada, cabe polêmica acerca de quem teria descrito tal cena em primeiro lugar, se Euclides da Cunha ou Rui Barbosa, conforme Oliveira (1982, p.91). Ou ainda José de Alencar em *O sertanejo* ou Franklin Távora em *Lourenço.* Há também controvérsias a propósito da pessoa que teria contado a Euclides como se dá o estouro da boiada. Oliveira (ibidem) compara os estouros de Franklin Távora e de Euclides da Cunha e aponta coincidências. Ainda de acordo com Oliveira (ibidem), em Franklin Távora encontram-se os seguintes segmentos: "arbustos acamam-se", "bater de chifres", "som soturno", "a boiada arranca" e em Euclides da Cunha (1985) temos: "acamam-se as caatingas", "marulho de chifres", "ruído soturno", "a boiada arranca".

Os segmentos citados, em geral, dizem respeito aos animais, ou melhor, ao conjunto deles, a boiada; todavia, ela só existe em função do vaqueiro. A expansão do nome "boiada" – de rebanho denso para "corpo único, monstruoso, informe, indescritível, de animal fantástico", "avalanche viva", "boiadão" – dá a dimensão épica do vaqueiro, que ajunta, guia e controla os animais, mesmo depois do estouro. É ele o herói no trecho euclidiano. E não apenas quando se dá o estouro. Depois da boiada, "Volvem os vaqueiros ao pouso [...]" (ibidem, p.192), mas

> Alguns, de ano em ano, arrancam dos pousos tranquilos para remotas paragens. Transpõem o S. Francisco; mergulham nos *gerais* enormes do ocidente, vastos planaltos indefinidos em que se confundem as bacias daquele e do Tocantins [...] e penetram em Goiás, ou, avantajando-se mais para o norte, as serras do Piauí. Vão a compra de gados. Aqueles lugares longínquos, pobres e obscuros vilarejos que o Porto Nacional extrema, animam-se [...]. Dentro da armadura de couro, galhardos, brandindo a *guiada* sobre os cavalos ariscos, entram naqueles vilarejos com um desgarre atrevido de triunfadores felizes. E ao tornarem – quando não se perdem para todo o sempre sem tino na *travessia* perigosa dos descampados uniformes – reatam a mesma vida monótona e primitiva. (ibidem, p.192-123, grifos do autor)

Os boiadeiros enfrentam viagens extensas, extenuantes, altamente arriscadas. Chegam às vilas sobranceiros, diríamos, conscientes de seu valor e da heroicidade de sua vida, pois sabem que qualquer incidente pode impedir a sua volta.

A boiada rosiana

O trecho de "O burrinho pedrês", alvo de nosso estudo, integra os nove contos de *Sagarana* (Rosa, 1982), publicado em 1946. O texto que abre o livro tem 65 páginas e é o mais longo, uma quase

novela. Centra-se em Sete-de-Ouros, um burrinho já velho que tivera seus dias de glória, passando por vários donos e recebendo carinhosas alcunhas: Brinquinho, Rolete, Chico-Chato, Capricho. Esquecido na fazenda do Major Saulo, é convocado para levar um vaqueiro na boiada a ser embarcada, no "trem-de-ferro", no arraial. É essa boiada que queremos comparar com a de Euclides da Cunha.

De "O burrinho pedrês", recortamos, principalmente, o trecho que vai da página 22 à 26 e que é entremeado de termos relativos ao boi e ao boiadeiro, como o de *Os sertões*, que começa também com a formação da boiada. Com a ordem do dono, Major Saulo, a manada vai se constituindo:

> Dá a saída, Bastião. Ver com isso, compadre Manico!
> [...]
> – Toca, gente! Ligeiro! Faz parede! (ibidem, p.22)

A saída dos bois do curral é figurativizada com a metáfora: "É o primeiro jacto de uma represa" (ibidem). Um a um passam todos os animais até formar a boiada, composta de 460 cabeças. Seu marchar lento é acompanhado pelo refrão dos vaqueiros, o aboio: "– Eh, boi!... Eh,boi!..."; "– Eêêê, bô-ôi!...." (ibidem, p.22-23). Merece especial atenção a elaboração do plano da expressão do trecho a seguir – citado pelo mesmo motivo por praticamente todos os críticos que trataram da narrativa –, que imprime ritmo de trote cadenciado à boiada pela combinação de sílabas fracas e fortes:

> Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho mocheado, e as armas antigas do boi cornalão... (ibidem, p.23-24)

Guimarães Rosa (FJGR; carta de 11/12/1963) afirma a Harriet de Onís, tradutora de *Sagarana* para o inglês, que, nesse trecho, o arranjo dos adjetivos referentes a formas e cores de bois bem como

outras palavras que descrevem o movimento lento da boiada valem, a despeito do seu significado, por sua "substância plástica", por sua "função plástico-onomatopaica". Os adjetivos enfileirados, a metrificação, a pontuação, a aliteração e a rima expressam o ritmo lento e cadenciado, concretizando, no plano da expressão, a marcha dos bois. O escritor diz ainda que a escolha de palavras supostamente desconhecidas do leitor e, portanto, esvaziadas de conteúdo constrói um sentido que equivale ao ritmo da boiada em marcha, ou seja, o arranjo no plano de expressão faz emergir figuras e traços significativos. Ele mesmo enumera, com precisão, os recursos sonoros utilizados no excerto:

> Esses adjetivos referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Serve, no texto, só como "substância plástica", para, enfileirados, darem ideia, obrigatoriamente, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor; mas referentes a bois. Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever, só: la-lala-la... lá, rá, lá, rá... lá-lá-lá... etc., como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. Note também como eles se enfileiram, dois a dois, ou aliterados, aos pares de consoantes idênticos, iniciais ou rimando. Penso que o melhor, numa tradução, seria fazer-se, em inglês, coisa análoga. A Senhora faria uma grande lista de palavras, isto é, de adjetivos qualificativos, referentes a formas e cores de bois. Depois, selecionaria os mais sugestivos, para, agrupando-os aos pares, também aliterados (corombos, cornetos) ou rimados (vareiros, silveiros), reproduzir aquele ritmo do período, que a Snra fixará bem, lendo-os umas três vezes em voz alta. Todo o período é, pois, de função plástico-onomatopaica. (Rosa, FJGR; carta de 11/12/1963, sublinhados do autor)

Tal uso, buscado, da linguagem poética, com tal qualidade e intensidade, comentado pelo autor de *Grande sertão: veredas,* não se manifesta em todo o conto, mas é um indicador de sua tonalidade,

pois é dele parte harmoniosa e orgânica, com ele constituindo um todo articulado.

A mudança do ritmo da boiada para acelerado e mesmo aceleradíssimo é marcada acentuadamente pelo plano de expressão, nos trechos a seguir – também citados por todos os críticos que se ocupam com a linguagem da narrativa em questão:

> As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão... [...] Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dansa [sic] doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando... (Rosa, 1982, p.24)

Guimarães Rosa, na carta mencionada, comenta as passagens que têm função poético-onomatopaica e valor sono-plástico:

> Além daquele trecho da página 31, linha 5 a 10 ("Galhudos, gaiolos, lobunos, ... e as armas antigas do boi cornalão...") – mais outros dois pequenos trechos têm no texto função quase puramente poético-onomatopaica. São eles: II) À página 31, também linha 11 [...] à linha 5 [...]: "As ancas balançam, e as vagas de dorsos..., querência dos pastos de lá do sertão..." Também é um período só "sono-plástico", que, à base da metrificação e da pontuação rigorosa, escandindo "versos", serve é para figurar outro dos ritmos tomados pela boiada em marcha. III) À página 32, linhas 1 a 4 ("Boi bem bravo, ..., vai varando ....") dá-se ainda outro – terceiro – dos ritmos tomados pela marcha da boiada. À base de partes curtas, versos de 3 sílabas, entre vírgulas, forçadas, e também mediante dura, ostensiva aliteração. (Rosa, FJGR; carta de 11/12/1963, sublinhados do autor)

A metáfora "centopeia", por sua vez, figurativiza o movimento aglutinado das inúmeras patas da boiada: "Que de trinta, trezentos

ou três mil, só está pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopeia –, mesmo prestes assim para surpresas más" (Rosa, 1982, p.25).

Já em "Devagar, mal percebido, vão sugados [os cavalos] todos pelo rebanho trovejante – pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar..." (ibidem), a expressão "rebanho trovejante" sintetiza com precisão o ritmo dos bois em marcha. A expansão dessa metáfora é uma definição onomatopaica, "sono-plástica", em que também se conjugam pontuação, aliteração, métrica, que desenham e fazem soar o trote da boiada.

Fecha o trecho do conto de Guimarães Rosa (ibidem) o mesmo ritmo lento da boiada que termina a passagem relativa à marcha vagarosa da boiada no texto de Euclides da Cunha. O termo usado para expressar a conformação da boiada e a retomada do ritmo lento é "boiadão" em Euclides da Cunha e, em Guimarães Rosa, a comparação náutica: "A boiada vai, como um navio" (ibidem).

Também em Guimarães Rosa temos que pensar na boiada sempre em relação ao vaqueiro. No trecho selecionado de "O burrinho pedrês", tudo começa com os árduos trabalhos de juntar e contar o gado e de levá-lo para ser vendido. A boiada sendo preparada para a viagem é uma "cordilheira de cacundas sinuosas", os bois movem-se como "correntes de oceano", movimentos e ruídos de animais particulares são também mencionados, sendo a nostalgia de um deles comparada à "de bois sagrados, trazidos dos pascigos hindus do Coromândel ou do Travancor" (ibidem, p.6). No caminho, formam "o jorro, unido, de bois enlameados, com as ancas emplastadas de sujeira verde, comprimidos, empinados, propelindo-se, levando-se de cambulhada, num atropelo estrugente" (ibidem, p.22). Temos a dimensão da boiada no que se segue: "Quatrocentas e muitas reses, lotação de dois trens de bois" (ibidem, p.13) com que os vaqueiros têm que se haver no percurso que, como lembra o narrador, se repete sempre: "[...] era a mobilização anual da fauna mugidora e guampuda, com trens e mais trens correndo, vagões repletos, atochados [...] nos meados da seca, os pastos se esvaziavam, e os boiadeiros tinham

de espalhar-se em direção aos longínquos centros de cria, para comprar e arrebanhar gado magro" (ibidem, p.15).

Na viagem de ida à vila,

> os vaqueiros não esmorecem nos eias e cantigas, porque a boiada ainda tem passagens inquietantes: alarga-se e recomprime-se, sem motivo, e mesmo dentro da multidão movediça há giros estranhos, que não os deslocamentos normais de gado em marcha [...]. (ibidem, p.24)

E "cada vaqueiro pega o balanço de busto, sem-querer e imitativo, e [...] os cavalos gingam bovinamente" (ibidem, p.25). Um deles desvia-se do touro em fúria provocado pelo boiadeiro que planeja vingança:

> Arqueado, o marruá cresceu, subiu na vara, patas no ar, no raro e horrendo empinado vacum, rosnando e roncando. O pau vergou, elástico – um segundo – mas Badú recargou, teso, e foi e veio com a vara, em mão de vaqueiro com dez anos de lida nos currais do sertão [...]. E o zebu-assú, leso o equilíbrio, trambolhou de todo, que nem mancornado, e desmoronou-se, com todas as suas cúpulas. (ibidem, p.38-39)

Ao chegarem à vila, todos os habitantes se recolhem. "Gente apinhada nas janelas. [...] E os vaqueiros, garbosos, aprumados, aboiando com maior rompante" (ibidem, p.49). Todavia, no conto, o desenlace é trágico: na volta à fazenda, morrem oito vaqueiros na terrível enchente do córrego da Fome. Na vida "apartada" dos boiadeiros, outros perigos e desconfortos rondam os rigores de sua faina. No relato do transcurso, há a série de célebres histórias encaixadas, contadas por vaqueiros, em que o perigo é sempre iminente: o estouro da boiada, a onça a espreitar um zebu, o touro que, "de supetão", derruba e mata o menino que estava acostumado a fazer-lhe festa, dar-lhe sal na mão.

Tais elementos provam a visão que se tem do vaqueiro no conto: ele é o herói, consegue, às vezes, resistir ao seu destino, agindo de

modo "instintivo, natural". E, claro, a narração não é feita por um deles, mas por um narrador de fora da história e a focalização é onisciente.

Convergências e divergências

Explorando substâncias da língua, sons e conteúdos, os dois autores elaboram novos arranjos sígnicos que constroem, de maneira diferenciada, os mesmos movimentos da boiada em marcha: lento, trote cadenciado e novamente lento. À estaticidade do termo "boiada", em nível de dicionário, Euclides da Cunha (1985) e Guimarães Rosa (1982) atribuem o traço movimento que, figurativizado diferentemente, tanto no plano do conteúdo, por metáforas, como no plano da expressão, pelo ritmo, pela métrica, pela pontuação e pela aliteração, imprime dinamicidade ao texto. Com tais recursos no plano de conteúdo e no da expressão, os autores renovam figuras fossilizadas, no nível da língua, do termo "boiada".

Para construir o movimento da boiada em marcha, seu ritmo, Euclides da Cunha (1985) explora algumas equivalências no nível de conteúdo, enquanto Guimarães Rosa (1982) trabalha equivalências no nível de expressão. De todo modo, ambos fazem que o texto em prosa se volte para si mesmo. Se lembrarmos que a prosa avança linearmente e que verso é retorno, a prosa, tanto euclidiana quanto rosiana, torna-se verso, ou texto poético, conforme Jakobson (1969, p.130).

No que se refere a Euclides da Cunha (1985), a análise conflui com o que diz Galvão (1985, p.13) sobre as versões do escritor: a modificação, em termos de quantidade, é a segunda *emendatio*, que "vem a assumir uma importância estilística considerável [...]". Isso significa que se trata também de um traço de qualidade, indicando o interesse, se não poético, pelo menos literário do escritor, o que nos remete à permanente discussão sobre o gênero de *Os sertões* – ensaio ou ficção? Considerando que é sobretudo um ensaio (Leonel; Segatto, 2014), não há como negar momentos que caberiam numa antologia literária, como é o caso do trecho examinado.

Tratar da poesia na prosa rosiana é lugar-comum, mas aqui destacamos e analisamos um trecho reconhecidamente antológico em sua narrativa, cuja dimensão poética ultrapassa a do poema "Boiada", que faz parte da matriz do conto (Leonel, 2000).

Como é ressaltado pela crítica e visível para os leitores, a presença de animais – de bois, principalmente – na produção rosiana chama a atenção pela reiteração em menções sempre amorosas e poéticas. Para ficarmos apenas em *Sagarana* (Rosa, 1982), vale lembrar o conto "Conversa de bois", além de seu aparecimento em outras narrativas. Em *Corpo de baile*, ou em um dos três volumes em que essa coletânea foi dividida – *Manuelzão e Miguilim* (idem, 1970b) –, o valor dos bois, dos vaqueiros e sua faina com a boiada é exaltado. Encontramos menções a ele em muitas e muitas narrativas e mesmo em textos inacabados e inéditos (Leonel, 1985).

Neste momento, no entanto, referimo-nos ao texto "Pé-duro, chapéu-de-couro", do mencionado *Ave, palavra* (Rosa, 1970a). O texto foi antes publicado em *O Jornal*, em 1952. Nele, Guimarães Rosa relata uma reunião de vaqueiros realizada em Caldas do Cipó (BA), em 1952, e aproveita a oportunidade para voltar a um assunto de preferência: bois, vaqueiros, boiadas. Evoca a presença antiga de "pegureiros" de Caldeia a Canaã, o surgimento tardio do tema na literatura e, entre nós, cita os três primeiros versos da Lira I de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, em que "nossa volumosa lida pastoral, subalterna e bronca, desacertava das medidas clássicas, segundo se sente do árcade:/ Eu, Marília não sou algum vaqueiro,/ que viva de guardar alheio gado,/ de tosco trato, de expressão grosseiro [...]" (ibidem, p.123). A despeito da subalternidade, "o boi e o povo do boi, enquanto tudo, iam em avanço, horizontal e vertical, riscando roteiros e pondo arraiais no país novo" (ibidem, p.124). Menciona Alencar e sua "figura afirmativa do boieiro sertanejo – passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à maneira regional ou realista, mas indesviado da sugestão sã de epopeia [...]" (ibidem).

Quem "tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico [...]"

(ibidem), foi Euclides da Cunha: "Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro [...]. E as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude" (ibidem). Com Euclides, ao ver do autor de *Grande sertão: veredas*, "se encerrava o círculo" e vaqueiros e bois ficaram "no liso de lago literário" (ibidem, p.125). "E tinha encerro e rumo o que Euclides comunicava em seus superlativos sinceros [...]" (ibidem), enquanto "respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas, dominando e sofrendo as paragens em que sua estirpe se diferenciou" (ibidem).

Nessa comparação entre a continuidade da força dos vaqueiros e bois e o seu pouco trato na literatura, Guimarães Rosa (ibidem) reclama o tom épico que caberia na representação artística do herói que supera "a violência da natureza circundante". A louvação que o escritor faz a Assis Chateaubriand por ter reunido "seis centenas" de vaqueiros no evento de Caldas do Cipó reflete sobre o que antes dissera: a literatura deixou de lado o herói sertanejo, recuperado por Chateaubriand, que colocou "sob tantos olhos os homens de um ofício grave e arcaico, precisado de amparo, e de desferir admodo um *comando* de poesia [...]" (ibidem, p.123, grifo do autor).

A continuidade da visão épica da boiada e, naturalmente, do vaqueiro, que Guimarães Rosa (ibidem) reclama na crônica citada, ocorre justamente na obra rosiana e não apenas no conto em pauta. Temos, portanto, que considerar, nos textos em prosa que são objeto de nosso estudo, a forte presença de traços da poesia que cada escritor maneja a sua maneira e o tom de epopeia com que recobrem a vida do vaqueiro na faina trabalhosa com a boiada.

3
"Buriti" no filme *Noites do sertão*

O homem, a dança e o mito

O texto "Buriti", de Guimarães Rosa (1960), foi publicado primeiramente em 1956, na coletânea *Corpo de baile*. A partir da terceira edição, em 1964, essa coletânea, como dito na apresentação deste livro, passa a ser editada em três volumes e a narrativa em pauta, desde então, faz parte de *Noites do sertão*.

As duas epígrafes que encabeçam esse volume – que constituíam a terceira e a quarta epígrafes, de um total de sete, de *Corpo de baile* (ibidem) –, citadas a seguir, apontam a concepção de Plotino quanto à vida humana:

> Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira. (Plotino apud Rosa, 1969c, p.7)

> Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dansador [sic]; o dansador [sic] é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dansa [sic] dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente. (Plotino apud ibidem)

Sete são também as narrativas dos três livros que originalmente compunham *Corpo de baile* e todas representam o mesmo mundo: o sertão mineiro. Em meio a inovações linguísticas e estilísticas, descrições relativas à flora e à fauna – em particular de bois –, características marcantes da obra rosiana já apontadas por vários críticos, as personagens formam um verdadeiro corpo de baile: são tipos psicológicos singulares levados, cada um a seu modo, a enfrentar as vicissitudes da vida. O menino Miguilim e sua sensibilidade ("Campo geral"), o vaqueiro Manuelzão e suas reflexões na velhice ("Uma estória de amor"), o fazendeiro paralítico e solitário, Cara-de-Bronze, no texto de mesmo nome, que enviou um vaqueiro para trazer a ele o perdido "quem" das coisas, são bailarinos que dançam conforme a música de sua vida.

A novela "Buriti" inspirou o filme de Carlos Alberto Prates Correia, que tomou o título do livro em que é atualmente encontrada, ou seja, *Noites do sertão*, como dito. Rodado em 1984 e encenado por Débora Bloch, Cristina Aché, Tony Ramos, Carlos Kroeber, Milton Nascimento e Sura Berditchevsky, ganhou dez prêmios no Festival de Gramado no ano de seu lançamento. Aproximamos o texto literário e o fílmico, tendo o primeiro como ponto de partida, para verificar de que modo o filme constrói o que, a nosso ver, é a essência da novela: a sua inscrição no universo do mito.

A concepção de mito utilizada provém de Ernst Cassirer (1972), que, em *Antropologia filosófica*, assegura ser o pensamento filosófico o revelador da unidade, da existência de uma função geral que permite o vínculo entre os mitos, as formas linguísticas, as produções artísticas. Buscando o vínculo entre tais criações humanas, chega à conclusão de que a uni-las está o fato de o homem poder ser definido não mais como animal racional, mas como animal simbólico. Para Cassirer (ibidem), entender essa característica fundamental do ser humano é buscar a estrutura que subjaz a cada uma das suas atividades. Com esse objetivo, distingue pensamento empírico (ou científico) de mítico. No primeiro, percebe-se o mundo com qualidades fixas e determinadas por leis universais, tentando-se apagar qualquer vestígio da primeira impressão. Tal visão analítica divide

o mundo por meio de taxionomias, tendendo à objetividade. No segundo, o mundo é percebido num estado mais fluido e flutuante, a percepção é impregnada de qualidades emotivas e as coisas são matizadas com as tintas da paixão, porque se privilegia a força original da primeira experiência.

Em tal modo de ver, em que predomina a patemização do mito, na narrativa de caráter simbólico-imagético há uma atmosfera peculiar, em que avultam a alegria ou a pena, a angústia ou a excitação, a exaltação ou a prostração. Quando o componente mítico da linguagem prevalece, há maior interesse pelos aspectos concretos e particulares das coisas e os sentimentos e emoções são expressos não por meio de símbolos abstratos, mas de modo palpável e imediato. A linguagem deixa de ser expressão do *logos* e exprime o *mythos.* Na vertente do *logos,* as palavras são signos conceituais; na do *mythos,* elas renovam seu poder figurador. A regeneração dá-se quando as palavras se transformam em expressão artística.

No livro *Figurativização e metamorfose*, Silva (1995), apoiando-se nos conceitos de Cassirer, busca as metamorfoses que o texto artístico opera na linguagem, ressaltando que o pensamento mítico configura-se como a neutralização da oposição entre arbitrariedade e motivação. O conjunto de signos que o narrador de uma obra literária escolhe transforma os símbolos estereotipados em símbolos vivos.

> [...] esse encontro é um produto de um ato de linguagem, de uma enunciação que faz-ser um estado sígnico novo, que transforma um estado de virtualidades nos códigos, em símbolos vivos. Esses estados de virtualidade simbólica estão como que adormecidos no signo "em estado de dicionário" (Drummond). O que o ato de linguagem faz é tocar esses signos e despertar as suas latências simbólicas (o signo lateja, o importante é reaprender a senti-lo e a ouvi-lo). (ibidem, p.63)

Fundamentada no pensamento mítico de Cassirer (1972), nossa investigação procura observar como as narrativas da novela e do

filme utilizam a estrutura narrativa e a linguagem para expressar o mundo mítico e os estados patêmicos das personagens.

"Buriti", a novela

A novela instala um narrador heterodiegético que relata duas histórias entrelaçadas, protagonizadas, uma, por Miguel, outra, por Lalinha – e, além disso, traz ao leitor aspectos centrais do modo de ser de outras duas personagens: o Chefe Zequiel e Gualberto Gaspar.

É indispensável dizer que, se o narrador não participa das histórias que expõe em todo o texto, a focalização, a perspectiva, também não é vinculada a ele, mas parte de uma das quatro personagens mencionadas, sobretudo de Miguel e Lalinha, de modo que o ponto de vista é variável. Sendo assim, nos diversos momentos da composição, o que é selecionado para o relato e o modo como o texto se constitui dependem da personagem responsável pelo foco narrativo. O escritor facilita a percepção do leitor relativamente à presença de duas histórias – e da visão particular dos protagonistas de cada uma – separando-as visualmente, por meio de espaço em branco e três asteriscos centralizados.

No início do texto – ou do discurso, como quer Genette ([197-]) –, temos a volta do jovem Miguel à fazenda Buriti Bom, depois de uma visita realizada há um ano. Esse tempo-espaço do passado já dele conhecido, no presente, traz-lhe dúvidas. Ao aproximar-se novamente da fazenda, os lugares percorridos lembram sua primeira chegada àquele espaço que, inicialmente, se parecia com todos. A parte principal e mais extensa do relato que diz respeito a Miguel, o veterinário, refere-se à primeira estada no local.

Naquela oportunidade, o protagonista trava conhecimento com Nhô Gualberto Gaspar, dono da fazenda Grumixã, vizinha das terras do Buriti Bom, que reativa nele (Miguel) a alma sertaneja. Ele, o menino Miguilim de "Campo geral", com sua profunda sensibilidade – agora adulto –, sabia ouvir as vozes do sertão e entender esse mundo que parece despertar quando anoitece: "O certo, que todos

ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite" (Rosa, 1969c, p.84).

Nas primeiras sessenta páginas, relata-se que Nhô Gualberto mostra-lhe o sertão do dia, quando o trabalho com o gado, com o cultivo da terra, as lidas da vida rural preenchem a vida dos seres que o habitam: "– 'O fazendeiro vive e trabalha, e, quando morre, ainda deixa serviço por fazer!...'" (ibidem, p.98). Mas há o sertão da noite, quando os barulhos da natureza convidam a decifrar mistérios.

Preenchem esse sertão, além de Nhô Gualberto, Iô Liodoro, dona Lalinha, Maria da Glória, Maria Behú e o Chefe Zequiel. O primeiro, rico fazendeiro, sério, calado; a segunda, sua nora, moça da cidade, que, abandonada por Irvino, filho do fazendeiro, foi morar na fazenda por vontade do sogro; a terceira, a jovem filha de Iô Liodoro, formosa, saudável, "uma oncinha"; a quarta, a irmã mais velha de Maria da Glória, desditosa e muito magra, que reza todo o tempo; e o Chefe Zequiel, que não dorme à noite por ter medo de algo que pode advir: "O chefe, por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o tempo aberto, às vãs... Daí deu em dizer que está sempre esperando..." (ibidem, p.106).

O contato de Miguel com essas personagens, especialmente com Maria da Glória, traz o inesperado; aquele lugar que, como dito, pareceu-lhe familiar configura-se depois como uma ruptura em sua vida: ele apaixona-se pela filha do dono da fazenda Buriti Bom, como já lhe tinha antecipado Nhô Gualberto:

> – "Essa, que é moça para se casar com doutor... Nome dela é Maria-da-Glória..." (ibidem, p.101)

> – "O senhor vai ver, vai gostar de Maria da Glória. Eu sei..." Quase triste, com aquela sisudez, de profecia: – "E ela também vai gostar do senhor. Eu sei..." – reafirmou. (ibidem, p.123)

A noite do sertão

Miguel ouve as vozes do sertão de sua infância, sobretudo aquelas que, para ele, remetem ao amor e a Maria da Glória, mas não os extraordinários ruídos da noite que o Chefe Zequiel ouvia: "De dia, não ouvia aqueles selvagens rumores? Ah, não. – *Nhônão...* De dia, tudo no normal diversificava. De noite, sim: – *Nhossim, escutei o barulho sozinho dos parados...*" (ibidem, p.129, grifos do autor). Na noite, para o Chefe, nunca havia silêncio, pois "para ele a noite é um estudo terrível" (ibidem, p.91), "é cheia de imundícies" (ibidem, p.142), "*– Ih...* O *úù*, o *ùú*, enche-menche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores" (ibidem, grifos do autor).

As observações como essas, que dizem respeito ao Chefe, aparecem intercaladas no relato dos acontecimentos relativos à permanência de Miguel naquele mundo, o mesmo acontecendo com as informações que dizem respeito ao dono da Grumixã.

Na voz do narrador, sob a focalização de Miguel e do Chefe, a fascinante noite sertaneja é descrita, mormente, nos sons que a povoam. Mas determinados rumores noturnos que constituem o objeto da percepção do Chefe Zequiel, como exemplificado, estão além da possibilidade de apreensão pelo comum dos mortais. Assim, há sons audíveis ao ser humano habituado a ouvir o sertão tal qual ocorre com Miguel, como o do macuco, dos sapos, das corujas, do ouriço, do nhambu, do uru, mas há outros que só podem ser captados pelo Chefe, como o agitar-se de peixe no rio ou a queda da palma do coqueiro ouvida à distância: "De baque, de altos silêncios, caiu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. Se despenca das grimpas, dá no chão com murro e tosse. *A tão! – tssùuu...* Os dois seguidos barulhos: o estampido, e depois o ramalhar varrente, chichiado" (ibidem, p.115, grifos do autor).

A aproximação brincalhona feita por Maria da Glória, entre Miguel e Zequiel – o veterinário estaria "aprendendo" com o Chefe –, pressentida também por ele, é anúncio de uma identificação explorada com ênfase. Páginas depois de narrar-se tal insinuação, há uma

retomada da primeira posição do relato, isto é, da segunda chegada dele à fazenda ao anoitecer. Miguel volta ao jipe, ao regato para, em poucas linhas discursivas, perder-se novamente em recordações da primeira viagem puxadas pela lembrança de Maria da Glória, que aguça fortemente a sua introspecção. Nessa passagem, todavia, o ato de recordar assume feição especial. Trata-se da introdução de um discurso que, de início, parte da consciência do Chefe Zequiel e, depois, da de Miguel, por sua vez contaminada pela de Miguilim, protagonista de "Campo geral", criança de extrema sensibilidade, voltada para o mundo interior, como foi adiantado, reencontrada pelo leitor no veterinário de "Buriti".

Miguel, longe de ter a percepção auditiva demasiadamente aguçada e mesmo perturbada do Chefe – embora dela se aproxime mais do que as outras personagens –, recordando o sertão da meninice e apaixonado por Maria da Glória, na primeira visita ao Buriti Bom, cisma:

> E esse bicho-do-brejo, que dá o outro som, que ranhe? É o socó. "– Você reparou, Maria da Glória? Socó ou o socó-boi? Ele vigia é de noite, revoa para ir pegar piabas nas lagoas..." "– Mas, agora foi o monjolo." "– Não, agora. Ele canta longe. Estou reconhecendo..." (ibidem, p.90-91)

No universo do Chefe Zequiel, bem como no do veterinário, temos o sertão claramente transformado em espaço mítico por força da concretude da noite, que se expressa, sobretudo, nos sons ouvidos por Miguel, em consequência de sua dimensão lírica construída no discurso e pelo Chefe que não dormia, como foi dito, por receio de algo que poderia sobrevir ao sono.

Já Lalinha, a protagonista responsável pela focalização da história que, na novela, lhe diz respeito é moça da cidade, que, pelo comportamento e costume – que o sogro faz questão de preservar –, causa estranheza ao povo do sertão. Porém, sobretudo em consequência do contato com o ambiente sertanejo do Buriti Bom, é ela que se transforma. O sertão da noite ou as noites do sertão têm também Lalinha

como elemento fundamental. Ela, que, em princípio, como diz o narrador, "tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem" (ibidem, p.90), relaciona-se sexualmente com o próprio sogro e com Maria da Glória, que, mesmo apaixonada por Miguel, que ainda não voltara, entrega-se a Nhô Gualberto. A sexualidade das personagens, pressuposta na narrativa de Nhô Gualberto e no medo do Chefe, vem à tona na narrativa de Lalinha. Os encontros sexuais identificam-se com a noite do sertão de Zequiel: "A noite é o que não coube no dia, até" (ibidem, p.197).

Na novela, mais de uma personagem tem duas vidas acompanhando as mutações temporais. Uma, de dia, quando se pautam pelos hábitos, pela moral do sertão e os papéis sociais são preservados: Iô Liodoro é pai e sogro; Lalinha é nora e cunhada; Nhô Gualberto é amigo da família; e Maria da Glória é moça casadoira. À luz do dia prevalece a razão, o mundo é por ela organizado; à noite, aflora o sensível, o corpo. No espaço noturno, as paixões acontecem num crescendo, os sentimentos que eram expressos por palavras – os galanteios que Nhô Gualberto dirigia a Maria da Glória, as conversas das duas moças, as expressões de deslumbramento de Iô Liodoro diante da beleza da nora – pouco a pouco se tornam ação:

> Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, se retraía, sempre sequestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistos quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando. (ibidem, p.230)

O mito no sertão em quatro perspectivas

A introdução de várias vozes na narrativa – como assinala Wendel Santos (1978), imprimindo caráter polifônico a "Buriti", ou, como preferimos, pela focalização interna variável (na terminologia genettiana), uma vez que a voz narrativa é a mesma, o discurso do narrador permanece na terceira pessoa (embora, para o que

interessa, o resultado não seja tão diferente) – permite que se distingam percepções diferentes do sertão que configuram o modo diverso de cada personagem realizar-se como sujeito:

> Assim, Miguel, praticando assiduamente o processo da recordação, preenche o texto com um conteúdo lírico; Nhô Gualberto Gaspar, mostrando o sertão mediante uma fala (um *Epos*) para uma audiência, assina um conteúdo épico; Maria da Glória e Dona Lalinha, ao viverem um conflito de relacionamento pessoal, expõem-se como autores de um material dramático, sobretudo da metade do romance em diante, mais precisamente após a retirada de Miguel. [...] Por outro lado, Chefe Zequiel, por sua impossível capacidade de escutar os "possíveis" sinais da noite, se institui como autor de uma escritura fantástica. (ibidem, p.88)

É pelo jogo polifônico ou de perspectivas que, muitas vezes, no desenrolar da narração, um momento lírico sucede a outro épico--prático, próprio da visão redutora de Gualberto Gaspar, sempre preocupado com o lucro ou o prejuízo que possa ter. Tal alternância pode dar-se de maneira brusca. A apresentação da topografia, da vegetação é obra de Gualberto Gaspar, que desenha a planta baixa do local. Já o modo de ver de Miguel, o lírico – não à toa o seu mundo é o da noite –, e de Lalinha transformam um lugar de produção em espaço altamente mítico e erotizado.

Embora o discurso permaneça na terceira pessoa, é visível a intromissão de Gualberto Gaspar como personagem focalizadora nos momentos em que os umbrais do sertão são mostrados a Miguel com suas possibilidades de ganho ou perda. Mas, nas focalizações do veterinário e de Lalinha em que o erotismo predomina, a descrição passa a ter um sentido da ordem do sensível. Assim, na paisagem sertaneja em que se encontra um brejo rodeado de palmeiras, um buriti que sobressai aos demais pela altura e imponência encarna o órgão sexual masculino, enquanto o brejão simboliza o órgão feminino. A força e a grandeza do buriti-grande desafiam a linguagem, como bem aponta a narrativa, quando Maria da Glória tenta

denominá-lo: "– Maravilha: vilhamara! – 'Qual nome que podia, para ele? – Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...' Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande" (Rosa, 1969c, p.126).

A palmeira é o cerne da composição do universo mítico da novela, que, ademais, recebeu o nome inicial de Buriti-Grande. Sobre a descrição da baixada e do brejão, Wendel Santos escreve:

> A consciência do escritor (seria melhor dizer *descritor* ou apresentador) de tal modo se tomou da natureza do objeto descrito que, entre eles, se estabelece uma comunicação, as coisas do mundo adquirindo relevo e significação. O processo é o equivalente do *close-up* do cinema; o resultado é uma certa atmosfera mítica. O Brejão-do-Umbigo e o Buriti-Grande tornam-se os actantes de uma história sagrada, de um *mythos* que brota naturalmente de seu *ethos.* Diante da descritibilidade da escritura, o sertão emerge em Cosmos, um Cosmo em que o demiurgo é Eros. Tal fenômeno proclama que Guimarães Rosa se capacitou a perceber um universo, a cristalizá-lo em emoções e símbolos, para, num dado momento, devolvê-lo (*catharsis*) com a soma de sua subjetividade artística, isto é, de seu estilo, em extensão da palavra, criador. (Santos, 1978, p.70-71, grifos do autor)

Outra descrição do local alterna duas estações, ainda sob a direção de Nhô Gualberto Gaspar, que, à missão de mostrar a região a Miguel, a descreve e trata ainda de contar certos fatos. Cabe dizer que Guimarães Rosa usa o negrito – que representamos por meio do itálico – nos momentos em que o relato se refere ao mês de dezembro, assim distinguindo o que diz respeito a maio, quando Miguel visita o lugar pela primeira vez. Em dezembro: "*Era um dia somente chuvoso, já disse, fechado, quando tudo na friagem fica mais tristonho. Por aqui, chove de escurecer*" (Rosa, 1969c, p.112, grifo do autor). Em maio, Miguel e Gualberto chegam ao mesmo local, uma baixada.

Nas passagens próprias de dezembro, predomina não apenas a focalização, mas também a narração do dono da Grumixã, pois o

relato se faz por meio da fala dele, indicada por sucessivos travessões. Alternando-se com a fala de Gualberto Gaspar, há observações de Miguel sobre o local, em maio, sem destaque gráfico:

> Ala, os buritis, altas corbelhas. Aí os buritis iam em fila, coroados de embaralhados ângulos. A marcar o rumo da rota dos gaviões. E o Buriti-Grande. Teso, toroso. No seu liso, nem como os musgos tinham conseguido prender-se. Às vezes, do Brejão, roncava o socó-boi. Mas, sempremente, o gloterar das garças-brancas, a intervalos. (ibidem)

Ao pé do buriti-grande, Gualberto Gaspar relata a Miguel o encontro por ele presenciado na temporada de chuva entre Liodoro, Dionéia e seu marido, o Inspetor. Este último, vindo com o dono da Grumixã, procura um capim que lhe devolveria a virilidade, quando, a cavalo, chegam Iô Liodoro e a mulher do Inspetor, que mantinha um relacionamento amoroso com o dono da fazenda Buriti Bom. Ela pensa estar o marido em busca de cocos espalhados pelo capim, enquanto ele assegura querer achar caramujo vivo, remédio para ela, que seria hética. O que o Inspetor procura, na verdade, é o capim afrodisíaco; todavia, não consegue encontrá-lo. Essa é apenas uma das muitas situações em que se manifesta a genialidade do escritor: em sua obra, as características da região, além de não sofrerem deturpação para fazerem parte do universo ficcional, compõem o mundo simbólico.

Em outro trajeto que o leitor pode acompanhar entre a Grumixã e o Buriti Bom, aparecem ainda, à beira do rio, a mata e suas árvores manchadas e rugosas como a carne de vaca, a marmelada de cachorro, o landi, o pau-pombo. O leitor perde-se na obsessão descritiva de Nhô Gualberto em virtude do jogo, de certo modo intricado, que se estabelece nas menções a diferentes trechos da região, ora no momento da ocorrência da cena – maio –, ora em dezembro. O dono da Grumixã tem sempre grande cuidado de esclarecer em que época se está, e a referência às chuvas, obviamente, só se dá quando se trata do final do ano. Na travessia cotidiana que empreende por suas terras,

praticamente tudo quanto ele vê ou pensa é de proveito imediato. O viço do capim chama-lhe a atenção por constituir bom pasto, o tatu que passa denunciando seu buraco abre a possibilidade de ser caçado e comido. Não se introduzem, no entanto, gratuitamente na narrativa nem servem apenas para constituir o cenário de modo documental: indicam a ótica de Gualberto Gaspar diante de tudo.

As oportunidades em que o narrador se manifesta de forma não mediatizada por uma das personagens são muito mais reduzidas do que parece à primeira ou mesmo à segunda vista. Assim, cada personagem compõe o sertão de acordo com o que é, identificando-o com o seu modo de ser e estar. O resultado é que os dados do sertão selecionados e a maneira como são mostrados, por sua vez, constroem as personagens.

O sertão do Buriti Bom é o mundo do humano, um palco onde o grande mistério da vida acontece, onde cada um espera que, na vida regrada do dia a dia, o inesperado surja e a rotina se quebre. Quando Lalinha, Iô Liodoro, Maria da Glória e Gualberto Gaspar – que estavam à espera – encontram o objeto de seu desejo, as tensões se acabam e o Chefe Zequiel tem sossego. Tudo isso se passa no ano em que o lírico Miguel não estava no sertão. Quando volta, "Diante do dia" (ibidem, p.251), "E foi e disse: – 'Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a iô Liodoro!'" (ibidem, p.247-248).

A inserção de "Buriti" no sistema mítico ocorre por meio do processo de simbolização das personagens e da natureza, havendo um debordamento de dois componentes do espaço diegético – o buriti--grande e o brejão –, que invadem todos os níveis da narrativa, tudo sacralizando. Do mesmo modo, muitos elementos são erotizados. Especialmente, a concretude da linguagem, as incontáveis e belas figuras sonoras e visuais expressam toda a extensão física e humana do lugar, que é tomado de força erótica irresistível.

Noites do sertão, o filme

No que se refere ao filme *Noites do sertão*, cabe, de início, lembrar que a narrativa cinematográfica não segue a mesma sequência discursiva da literária. No texto rosiano, como moldura, enfeixando a narrativa principal – a da primeira viagem de Miguel –, tem-se a chegada dele, pela segunda vez, àquele sertão, quando recorda os acontecimentos da primeira. A presença de Miguel, bem marcada no texto literário, no filme fica praticamente restrita ao início e ao final, quando, como no texto verbal, trata-se da segunda viagem. No filme, é a repetição da mesma cena de Miguel, chegando ao sertão de jipe, que imprime a noção de um certo espaço de tempo decorrido.

A primeira cena do filme, a da cidade, é a da visita que Iô Liodoro faz a Lalinha para convencê-la a ir passar uns tempos na fazenda Buriti Bom. Nessa passagem, já ficam bem marcados os traços rudes do poderoso fazendeiro e as características da nora, moça da cidade. Enquanto o sogro fala, ela o observa e pensa nele como um caipira. Tendo persuadido a nora a acompanhá-lo, começam os preparativos: o sogro dirige-se à família da nora para notificar o decidido; Lalinha, querendo causar espanto, pinta muito a boca de vermelho. Sucede a viagem de trem para o sertão.

Seguem-se os créditos e, num corte, estamos, com Iô Liodoro e Lalinha, dentro do sertão. É noite e Miguel chega de jipe em meio aos sons de aves que são identificados, principalmente, pela fala de Nhô Gualberto Gaspar, como o do curiango e o do socó. Como na novela, cabe a essa personagem revivificar o sertão, já conhecido de Miguel-Miguilim, ao apresentar-lhe um outro sertão: o do Buriti Bom. Cabe também à imagem visual salientar a característica de observador de Miguel, que fala pouco e pensa muito, e a característica de "vidente" do Chefe Zequiel.

A música – a trilha sonora é de Tavinho Moura – também é um recurso utilizado pelo diretor para qualificar as personagens; é ela que reafirma, na cena em que estão presentes Gualberto e Liodoro, que fazendeiro tem vida boa. A música exerce, às vezes, o mesmo papel que o do Chefe Zequiel: prenuncia o que vai acontecer ou

explicita emoções, como na cena em que Lalinha e o sogro estão jogando baralho e, no sofá, conversam Gualberto e Maria da Glória. A brejeira música de fundo, "Ai, ai, brotinho, eu quero seu amor./ Eu sou um galo velho, mas eu quero seu amor", figurativiza sonoramente o desejo de Gualberto por Maria da Glória e de Liodoro por Lalinha. É pela música que os comportamentos passionais são confirmados: a necessidade de ser admirada por um homem demonstrada por Maria da Glória ao longo da narrativa aflora na cena em que, embalada pelo som da canção *Aqueles olhos verdes*, dança mostrando as pernas a Nhô Gualberto, que as cobiça; como pano de fundo, a letra da música *Dominó* expressa a traição de dona Dionéia, mulher do Inspetor, que mantém um caso com Iô Liodoro. Em entrevista, Tavinho Moura (2016, p.10) relaciona seu método na música com o de Guimarães Rosa na literatura:

> [...] utilizar cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer [...]. Eu queria uma música que tivesse sertanidade, uma matéria sonora em estado virgem, coisas de meu contato íntimo com a música do sertão, uma sugestão que se transformaria em meu idioma próprio.

Outro recurso fílmico é conjugar imagens com a voz *off* do narrador. Chamam também a atenção do espectador conhecedor do texto de Guimarães Rosa muitos enunciados transportados na íntegra para o filme, como "A vida vai, mas vem vindo" (Rosa, 1969c, p.104), "Diz que na cidade, amor se chama primavera?" (ibidem), "A noite é o que não coube no dia, até" (ibidem, p.197). Também é frequente a presença de diálogos inteiros transcritos do texto literário, como o que se segue, em que Maria da Glória, já interessada no sisudo Miguel, usa de subterfúgios para saber se ele tem namorada:

> "– O senhor está falando numa coisa, mas está com a ideia apartada..." "– Estou não. Meu jeito é mesmo assim." "– O senhor está querendo aprender o que é da cidade?" "– Nasci no mato, também. Sei a roça." [...] "– Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?" "– De minha terra?" "– Lá tinha pássaros cantando de

> noite?" [...] "– Você teve namorada, lá, em sua terra?" [...] "– Não tive. De lá saí muito menino..." – respondi. "– E que mais?" [...] "– Você é noivo? Se casar, traz sua mulher, também..." "– Não sou, não. Tenho cara de noivo, assim?" "– Para mim, tem." (ibidem, p.86-87)

A linguagem fílmica tem o cuidado de deixar bem demarcadas a claridade do dia e a escuridão da noite. O dia luminoso ressalta os tons claros de amarelo, azul e rosa das roupas de Maria da Glória; as cores mais quentes dos trajes de Lalinha e as mais escuras das vestimentas de Iô Liodoro, de Maria Behú e do Chefe Zequiel; o exuberante verde da natureza, em especial o do buriti, e os afazeres diurnos da fazenda, que correm de acordo com o costume. Nesse cenário, Maria da Glória vende saúde e espera o retorno de Miguel; Lalinha, nostálgica, por sua vez aguarda a volta do marido, Irvino; Iô Liodoro e Nhô Gualberto lidam nas fazendas e Maria Behú fica restrita aos cantos da casa.

Entremeados às cenas luminosas do dia, há cortes em que é introduzida a noite de fundo azulado escuro em que imagens – de bichos noturnos, como o tatu; de água corrente de rio; de Maria Behú rezando; do Chefe Zequiel ouvindo ruídos – criam um clima de mistério. Em consonância com esse ambiente, ou a ele contrapondo-se, as cenas na casa da fazenda explicitam as relações passionais. Bem marcados na narrativa fílmica são os encontros noturnos furtivos, na sala, de Iô Liodoro e sua nora, Lalinha, os quais, num crescendo dia a dia, num verdadeiro jogo de pergunta/resposta sobre as partes do corpo da jovem mulher, envolvem-se sensualmente. E ainda os de Lalinha e Maria da Glória, que, no espaço mais fechado do quarto, deixam a vontade do corpo aflorar. Esses recursos retomam as dimensões lírica e dramática da narrativa. Todavia, no nível da dimensão dramática – a mais destacada no filme –, as relações amorosas e sexuais, que, no livro, aparecem de modo implícito, cabendo ao leitor imaginá-las, são explicitadas.

Há um grande desenvolvimento na relação Maria da Glória/ Lalinha. Nos diálogos entre as duas, o diretor salienta a curiosidade da moça do sertão, solteira, em saber da cunhada da cidade, casada,

experiente, o que ela conhece sobre sexo. Nas cenas em que estão juntas ou separadas, são reforçados os dramas de cada uma: Maria da Glória querendo experimentar diferentes sensações e Lalinha buscando entender a perda do marido, a pessoa do sogro e o que ela está fazendo no longínquo sertão.

Das três formas de amor que podemos distinguir no livro – o amor puro, representado pelo lirismo de Miguel, o amor-prazer do par Gualberto/Maria da Glória e o amor profano, certamente tido, no sertão, como adúltero e pervertido de Lalinha/Iô Liodoro e o de Lalinha/Maria da Glória –, o filme explicita as relações entre o sogro e a nora e entre as cunhadas e detém-se nelas. Nas cenas dos pares Liodoro/Lalinha, Maria da Glória/Lalinha, a linguagem sincrética verbo-sono-visual do filme faz os signos debordarem ao extremo do erotismo, pois o desejo e o corpo emergem em todas as linguagens.

No texto literário, fica mais implícito o erotismo das personagens e a natureza é mais erotizada, principalmente nas figuras do buriti e do brejão. A leitura dessas duas figuras míticas e de outras que aparecem na narrativa verbal convida-nos a decifrar o drama dos moradores do Buriti Bom. No filme, a polissensorialização, que já existe no texto verbal, é expressa pela linguagem visual, pelos diálogos e sons. Construindo o universo mítico, os sons dos pássaros noturnos, as imagens do Chefe Zequiel perambulando na noite e de Maria Behú rezando figurativizam um mau presságio. Com a utilização desses recursos, "Buriti" transforma-se, na linguagem fílmica, de fato, em *Noites do sertão*, ao acentuar as noites na fazenda Buriti Bom.

Explicitando o que a novela diz implicitamente, o filme realça o que é o sertão: o mundo mítico em que as paixões explodem com mais força. Entretanto, com a exposição insistente na tela de cenas de sexo dos casos amorosos profanos, perde-se um tanto da dimensão mítica, enquanto assoma a erótica. Com essa observação, não queremos dizer que o filme deveria reproduzir o texto literário em todas as suas instâncias, mas apenas constatar que a escolha do diretor, ao realizar a adaptação, recaiu sobre o universo do erotismo, deixando de aprofundar os traços míticos que, na novela, têm relação direta com a força erótica.

4
Cinderela na literatura e no cinema

> *Nossa hipótese é a de que o pequeno número de variantes conhecidas não é devido ao acaso ou à falta de imaginação do narrador, mas a propriedades estruturais restringidoras da narrativa.*
>
> (Greimas, 1975, p.252)

Invariantes e variantes na narrativa

Greimas, ao longo da sua obra, tentando tornar mais operacional o modelo interpretativo do conto maravilhoso de Propp (1970), estabelece certas invariantes que se verificam nos processos da narrativa. Partindo do pressuposto de que cada narrativa atualiza invariantes solidificadas em um universo cultural determinado, Greimas afirma ser possível estabelecer um inventário de configurações discursivas. Esse inventário forma um dicionário discursivo (Groupe d'Entrevernes, 1984, p.96) que se apresenta como um estoque de temas e figuras. Os textos tomam emprestados desse dicionário percursos narrativos, temáticos e figurativos já realizados em outras narrativas, mas podem também traçar percursos ainda não concretizados que enriquecem a configuração discursiva. Os percursos invariantes são,

portanto, a todo momento, suscetíveis de uso ou de reatualização para a constituição de percursos inéditos. A reutilização desses percursos gera a construção do ator, que, segundo Greimas e Courtés (2008, p.34-35), é uma figura portadora, ao mesmo tempo, de um ou de vários papéis actanciais, que definem uma posição em um programa narrativo, e de um ou de diversos papéis temáticos, que definem a sua pertença a um ou a múltiplos percursos figurativos. O ator é, portanto, a junção de um papel actancial, de uma posição em um programa narrativo e de um papel temático, condensação de um percurso figurativo.

O papel actancial constitui o paradigma das posições sintáxicas – entre outras, as de sujeito ou de objeto – que os actantes podem assumir ao longo do percurso narrativo. O papel temático vem a ser a formulação actancial de temas ou de percursos temáticos, como o de príncipe, por exemplo, que, no nível narrativo, pode desempenhar o papel actancial de sujeito, em uma determinada posição da narrativa. O papel actancial é uma invariante sintáxica do nível narrativo, enquanto o papel temático constitui-se como um modelo do nível discursivo, ou seja, um modelo organizado de comportamento, ligado a uma posição determinada na sociedade, cujas manifestações são amplamente previsíveis. A posição sintáxica do actante determina seu papel actancial na narrativa: o príncipe pode ser um actante sujeito se ele age em função do objeto-valor princesa, mas pode ocorrer o contrário e, nesse caso, a princesa passa a ser o sujeito e o príncipe, o objeto. O papel actancial é uma posição lógica revestida semanticamente no discurso por uma cobertura lexemática.

Príncipe, princesa e "Cinderela", de Perrault (1994)

Em vista do exposto, examinamos narrativas literárias e cinematográficas em que a cobertura lexemática é o par príncipe e princesa. Esses lexemas estão estocados no dicionário da língua (Ferreira, 1999, p.1.638) e significam:

> Príncipe. 1. Filho ou membro de família reinante. 2. Filho primogênito do rei. 3. Chefe de principado. 4. Consorte da rainha nalguns Estados. 5. Título de nobreza em alguns países. 6. O primeiro ou mais notável em talento ou em outras qualidades. 7. Homem muito fino, de maneiras polidas, aristocráticas.
>
> Princesa. 1. Mulher do príncipe. 2. Soberana de principado. 3. Filha de rei. 4. *P. ext*. Soberana ou rainha. 5. *Fig*. A primeira ou a mais distinta na sua categoria.

Os traços sêmicos da definição de príncipe determinam seu papel temático, ou seja, a sua posição na sociedade. O papel temático de príncipe, arquivado no nosso dicionário discursivo, é modelo de homem, homem especial que detém um determinado poder e cujo amor se torna o objetivo principal da vida de uma mulher. É ele o agente transformador da jovem em princesa. O lexema princesa contém, morfologicamente, a marca de gênero: é o feminino de príncipe. No nosso universo cultural, a mulher do príncipe tem, como ele, a qualidade de ser "A primeira ou a mais distinta na sua categoria", como explica o dicionário.

Enquanto o dicionário de língua solidifica uma invariante léxica, abstraída do discurso, o dicionário discursivo arquiva lexemas e papéis temáticos, percursos temáticos e figurativos, tipos de narrativa, ou seja, a invariante léxica em uso, em uma ou várias narrativas. Por exemplo, os lexemas príncipe e princesa no nosso imaginário, na nossa memória cultural, desencadeiam uma narrativa que traz uma história de amor bem-sucedida, cuja temática é "O amor tudo vence". Mas cada enunciação, por um ato de escolha do sujeito enunciador, pode, no discurso, tratar diferentemente esses paradigmas, alterar programas narrativos, modificar papéis actanciais e temáticos e figurativizar de modo diverso ator, tempo e espaço, onde se passa a história.

Não raro, examinando textos variados, percebemos que eles retomam do dicionário discursivo esses paradigmas da memória cultural de um povo, como acontece com os textos que confrontamos

a partir de "Cinderela", de Perrault (1994); do cinema, os filmes *Sabrina* (1954) e *Uma linda mulher* (1990); da literatura, o conto "Orientação", de Guimarães Rosa (1967).

Numa das mais conhecidas histórias de príncipe e de princesa, apreendida na famosa versão de Charles Perrault (1994), a bela jovem consegue ir ao baile graças à ação do actante coadjuvante, figurativizado pela fada-madrinha. São os poderes da fada que tiram a jovem do borralho e transportam-na para o palácio do príncipe e é o sapatinho de cristal que permite a ele o reconhecimento da amada. Os actantes oponentes, as irmãs maldosas, arrogantes e "cem vezes" menos belas que Borralheira, são castigadas, passando pelo vexame de constatar que Cinderela é a escolhida e de ter de lhe pedir perdão por terem-na maltratado. O príncipe apaixonado cumpre seu papel temático: casa-se com Cinderela e transforma a jovem, que vivia como maltrapilha, em princesa. Nessa versão da história, pode-se dizer que os dois atores, Borralheira e príncipe, têm posição social semelhante, pois ela é filha de "um fidalgo". As qualidades de Cinderela estavam escondidas pelo espaço onde vivia e pelos seus trajes.

Saindo do espaço fechado da casa e do borralho e indo para o espaço público (Courtés, 1979, p.156), onde se reúnem os membros da aristocracia, ela pôde encontrar o príncipe e ter a sua condição de nobre revelada. O casamento homologa socialmente a nova condição da jovem e bela princesa.

Diferentes versões, para crianças ou para adultos, em linguagem verbal ou em outras linguagens, renovam esse conto de fadas – uma história de amor com final feliz –, incluindo novos elementos, recobrindo a história com novas figuras ou alterando, por meio de novos traços sêmicos, os papéis temáticos de príncipe e de princesa.

A Cinderela da garagem

A princesa, no cinema, pode ser filha do chofer de uma família de milionários e o príncipe, um empresário, como na clássica "comédia romântica" *Sabrina*, cujo subtítulo poderia ser *The Girl of the*

Garage, título em inglês do filme. Trata-se da versão de Billy Wilder (1954) do texto teatral de Samuel Taylor, cujos atores principais são Audrey Hepburn, Humphrey Bogart e William Holden.

Sabrina mora com o pai chofer sobre a garagem da propriedade de veraneio dos Larrabee, família de industriais, em Long Island. A mãe da jovem, já morta, era cozinheira – a melhor da região –, mas cozinheira. Sabrina é apaixonada por David Larrabee – que não se interessa por ela –, a despeito da apreensão do pai chofer, que repete, aludindo ao carro que dirige e ao desnível social das duas famílias: "Há um banco na frente, outro atrás e um vidro no meio".

A nobreza do novo príncipe reduz-se à riqueza e a qualificação dos antepassados – que foram bandoleiros, como sabemos pelo próprio chefe da família – não interfere na condição de David como objeto de desejo. Nem mesmo o fato de ser divorciado três vezes, de estar à beira do quarto casamento e de não ser o que se poderia chamar de adulto responsável – outras variantes nos traços figurativos desse ator – impede-o de ser cobiçado como um príncipe por Sabrina.

Ademais, nas versões mais modernas, não se apresenta a "semântica de 'condição deplorável'" que acompanha Cinderela e lhe dá o nome (Maranda, 1977, p.50). De todo modo, a transformação da jovem apaixonada e casadoura dá-se enquanto vive por dois anos em Paris, para onde fora a fim de aperfeiçoar-se na culinária francesa. Se, nas novas versões, perde-se a ação da vara de condão da fada-madrinha a auxiliar a modificação da jovem, a fada continua a existir, embora de modo bem prosaico, na figura de Pigmaliões modernos, que, de maneira "natural", sem o auxílio do maravilhoso, transformam cinderelas em princesas. Em *Sabrina*, trata-se de um barão francês, que lhe dá lições de refinamento.

A garota, que muito aprendeu na capital da França, ao retornar é uma sofisticada *beautiful lady* e traz o conflito à família Larrabee, quando David passa a se interessar por ela, contrariando os interesses familiares, que visam ao seu casamento com a filha de um rico plantador de cana-de-açúcar.

Para afastar Sabrina do irmão, Linus Larrabee aproxima-se da jovem e acaba apaixonando-se por ela. A união da moça pobre e

casadoura acontece, mas com Linus, o filho mais velho e responsável dos Larrabee – e aqui temos também o tema do engano ou da cegueira amorosa. Apesar do engano provisório – e porque o amor tudo vence –, a sedução feminina dá resultado, como acontece nas versões do conto maravilhoso: "A fascinação que a heroína exerce sobre o príncipe é um dado constante nas variantes: ela corresponde ao fazer sedutor (ou ao fazer-querer) de Cinderela [...]" (Courtés, 1979, p.160).

Como parte do processo de sedução, é importante a "maneira de 'agradar' ou de 'se apresentar'" (ibidem), destacando-se os "belos adornos", a "bela *toilette*" com que Cinderela vai aos bailes. Em *Sabrina,* não falta a festa – o fato de ser o noivado de David com Elizabeth Tyson não importa – em que a recém-chegada da aprendizagem em Paris apresenta-se elegantemente vestida; no dizer de um membro da criadagem, ela é a mais bela, a melhor dançarina e a mais bem-vestida. A festa permite a conjunção espacial do par amoroso – Sabrina e David. A esse propósito, explica-nos Courtés em "Uma leitura semiótica de 'Cinderela'" (ibidem, p.157): "Qualquer que seja aliás o tipo de reunião pública escolhida [...], ela exige sempre uma apresentação de vestuário de qualidade [...], eventualmente ligada à prática de boas maneiras: temos neste caso a /elevação/ [...]". E ainda:

> Em outros termos, Cinderela não parece poder aceder ao "baile" ou à missa senão dotada dos signos da /elevação/ e da /riqueza/. Sua conjunção espacial com o príncipe só se torna possível uma vez negada a sua baixa condição e o seu aspecto miserável, operação que corresponde evidentemente a um subprograma narrativo particular. (ibidem, p.158)

Assim, essa gata borralheira do cinema passa do espaço da garagem-cozinha para os salões da mansão – não sem antes mencionar uma opereta em que Cinderela, como ela, recusa elevada quantia para desistir do príncipe –, o que traz a possibilidade de o casamento ser uma forma de realização amorosa e de ascensão social.

A Cinderela da calçada

O filme *Uma linda mulher* (*Pretty Woman*) (1990), de Garry Marshall, é, do mesmo modo que *Sabrina* (1954), uma "comédia romântica". Nele, o príncipe – Edward Lewis –, também figurativizado por um empresário divorciado, é interpretado por Richard Gere e, como Linus Larrabee, é um *workaholic*. Além disso, entre outras modificações devidas aos contextos histórico e cultural, o príncipe tem problemas com o pai, fez psicoterapia e tem medo de altura.

Tais novidades na figurativização do príncipe relacionam-se a outro subprograma narrativo: tanto em *Sabrina* quanto em *Uma linda mulher*, a princesa, ou a candidata a princesa, mobiliza modificações nos respectivos príncipes, começando por induzi-los a tirarem "um dia de folga" do trabalho, o que se amplia para a mudança num ponto, ou seja, num traço sêmico, para a leitura semiótica de ambos: a dureza ou a inflexibilidade no modo de ser. A diminuição desse traço, aliás, é importante para que os empresários se decidam ao casamento com elas. De quebra, Edward Lewis vence o medo de altura para chegar a Rapunzel, que solta os cabelos enquanto ele sobe a escada e, especialmente, deixa de atuar no ramo destrutivo de compra e venda de empresas com dificuldades financeiras para dedicar-se à construção de navios.

Já o papel temático de princesa, representado pela atriz Julia Roberts, é revestido pelo lexema *prostituta*. Nessa versão, permanece, como em *Sabrina*, a diferença socioeconômica, mas a narrativa é mais ousada, pois a figura que recobre o papel temático de princesa, a prostituta Vivian, tem outro papel temático: sua posição programada na sociedade é a de mulher que pratica o ato sexual por dinheiro. É assim que o empresário a vê, quando a encontra no local que é próprio dela – a Hollywood Boulevard –, onde as prostitutas dividem entre si o espaço da calçada. Convidando-a, primeiramente, para entrar na Lotus – o carro luxuoso que, como o carro conversível de David em *Sabrina*, faz as vezes de carruagem –, oferece-lhe dinheiro e propõe-lhe que desempenhe o papel de acompanhante dele.

Vivian sai do espaço da prostituição e das dificuldades para pagar o aluguel, em consequência dos gastos que a companheira de apartamento tem por ser usuária de drogas, e é levada para o requinte do hotel Regent Beverly Wilshire, lugar que figurativiza o castelo onde a figura e o papel temático da prostituta chocam, principalmente, os ricos hóspedes. Como Sabrina, Vivian tem que ser auxiliada para transformar-se. Nesse caso, o papel temático da fada-madrinha é desempenhado pelo gerente do hotel, que, como no filme anteriormente mencionado, não tendo poderes sobrenaturais, atua como o Pigmalião de Bernard Shaw, ajudando a prostituta a comprar roupas, ensinando-a a usar talheres numa refeição sofisticada, levando-a, assim, a mudar o papel temático. Nas duas versões fílmicas, a mudança que se efetiva na Cinderela do século XX tem relação com a de Eliza Doolittle, embora a história desta última não termine do mesmo modo.

A alteração, mais uma vez, inicia-se pelo comportamento e pelo vestuário, que, entretanto, não vem de Paris, mas de lojas de marcas famosas e caras da Rodeo Drive, em Beverly Hills. Isso permite a Vivian iniciar sua modificação, apresentando-se elegantemente no restaurante de luxo em um jantar de negócios. A conjunção espacial em lugar público concretiza-se, portanto, com o acompanhamento do "vestuário de qualidade" de que fala Courtés (1979, p.157), ou seja, temos também, na cinderela atual, a elevação, o que configura, como na narrativa tradicional, um subprograma narrativo particular. Para justificar essa transformação, a narrativa das cinderelas iniciais recorre a uma espécie de "mininarrativa prévia: ([...] a aquisição da 'carruagem' paralela à dos 'belos vestidos')" (ibidem, p.158). A Lotus – e depois o avião particular que leva o casal de Los Angeles a São Francisco para assistir à ópera – não serve apenas para o deslocamento, do mesmo modo que a carruagem e os cavalos das variantes de "Cinderela" não são apenas meio de transporte, mas também devem ser vistos como

> signo de alta posição social: porque conotam o "luxo" ou a "ostentação", eles inscrevem-se nos eixos da /elevação/ e da /riqueza/.

> Compreender-se-ia então por que é que os dados topológicos e o fazer "deslocamento" só são realmente significativos na medida em que forem articulados com os elementos semânticos profundos que eles veiculam no contexto que é o seu. (ibidem, p.158-159)

As duas histórias – de *Sabrina* e de *Uma linda mulher* –, ao reproduzirem o "fazer sedutor (orientado em direção ao casamento)" (Courtés, 1979, p.160) relativo ao uso de belas e caras roupas, são também fiéis aos modelos originais. Sabrina chama a atenção, inicialmente, pela roupa refinada que usa ao desembarcar de Paris e que lhe dá acesso ao carro do milionário; depois, pelo belíssimo vestido com que vai à festa. Já Vivian usa, no jantar de negócios, uma roupa elegante, mas sem o requinte daquela que, posteriormente – acompanhada de joias (ainda que emprestadas) de 250 mil dólares –, veste para ir à ópera em São Francisco, repetindo, com maior fidelidade, o movimento das variantes do conto examinadas por Courtés (ibidem, p.161-162):

> "Cinderela vai ao baile (à missa)", uma, duas ou três vezes, segundo as variantes. Em todos os casos de duplicação ou de triplicação da sequência, a "*toilette*" torna-se mais bela de uma noite para outra, de um domingo para outro e – correlativamente – a "sedução", mais forte [...]. Esta gradação – frequente no conto popular, particularmente ao nível das provas – marca a intensidade da conjunção amorosa ou a instauração reforçada (no príncipe) do querer-casar.

O programa narrativo previsto no dicionário discursivo, proposto por Greimas (Groupe d'Entrevernes, 1984, p.96), para o papel temático de madrinha é também executado na sua totalidade: o gerente do hotel colabora para que a história tenha um final feliz. A fada-madrinha gerente diz ao príncipe-empresário que o chofer, que o levaria para o aeroporto – ele estava indo embora –, tinha conduzido a princesa-prostituta para a casa dela, ou seja, poderia levá-lo aonde ela morava. Graças à ação do gerente, o par amoroso é formado. Em *Sabrina*, é o irmão David que faz esse papel, mostrando a Linus que ele estava apaixonado pela filha do chofer.

Como Sabrina, Vivian refere-se às histórias de fadas para dizer o que deseja para si, numa conversa em que a prostituta que com ela dividia o apartamento menciona Cinderela como a única que conseguiu casar-se com o príncipe encantado.

Tais inovações presentes nos filmes incorporam elementos culturais de períodos históricos diferentes daqueles da Cinderela "original", atualizam os atores, identificando-os com figuras do imaginário cultural de uma época. Nos filmes *Sabrina* e *Uma linda mulher*, as duas jovens diferenciam-se das borralheiras: vestem-se de forma simples no caso de Sabrina, e de maneira vulgar no caso de Vivian, mas não de modo miserável, e não pertencem à mesma categoria social do príncipe.

Nessa diferença em relação a Cinderela, elas são iguais, mas a figurativização de ambas é divergente: uma é "moça de família", a outra, prostituta. Essa diversidade de figura desencadeia papéis temáticos diferentes no nível da aparência, escondendo, no nível da essência, o papel temático da mulher, o qual é realizado em muitas narrativas da vida. A prostituta recusa-se a ser apenas amante do empresário, ela deseja casar-se, quer a homologação pelas instituições sociais.

É, portanto, de um determinado imaginário cultural que considera que toda mulher – seja ela filha de chofer ou prostituta – almeja desempenhar o papel temático de princesa que advém a história de Sabrina e de Vivian. As versões fílmicas reafirmam um saber introjetado na nossa cultura: toda jovem tem como objeto-valor um príncipe que a torne princesa. Nos dois textos do cinema, embora discursivizados de maneira diferente, a temática do amor prevalece, a história tem um final feliz, os valores sociais são preservados e o imaginário cultural não se altera.

A Cinderela rural

No conto "Orientação", de Guimarães Rosa (1967), parte de *Tutaméia*, a gata borralheira, contrariamente às três versões antes

mencionadas – de Perrault (1994) e dos filmes –, é figurativizada não por uma jovem, porém, por uma mulher já feita e, além disso, ou principalmente, não bonita, mas "Feia, de se ter pena de seu espelho. Tão feia, com fossas nasais" (Rosa, 1967, p.109). Além desse traço fundamental, oposto à beleza das demais cinderelas, outras características do modo de ser desse ator são apresentadas nas informações iniciais, como "Xacoca, mascava lavadeira respondedora, a amada" (ibidem).

O primeiro qualificativo é assim descrito no dicionário (Ferreira, 1999, p.2.093): "Xacoco (ô). [Do quimb. *xacoco*, 'linguageiro'.] *Adj. S. m.* 1. Enxacoco [...]. 2. Que ou aquele que é falto de graça, de arte. 3. Que ou quem é desengraçado, desenxabido". "Mascava", a nosso ver, é neologismo rosiano, feminino de "mascavo" (o mesmo que "mascavado"), referente ao açúcar. A palavra significa não refinado e, figuradamente, estragado, adulterado, ruim, mau e, ainda, errado (ibidem, p.1.294). Tais dados revelam os traços sêmicos da personagem feminina Rita Rôla: mulher /rude, grosseira/, /sem graça/, /ruim/. Ademais – ou sobretudo –, a sua cultura é diferente da do príncipe.

O príncipe é o chinês Yao Tsing-Lao, delicado, gentil de "mesuras sem cura" e dono de uma chácara. Tendo o nome abrasileirado, é denominado Joaquim: "Nome e homem. Nome muito embaraçado: Yao Tsing-Lao – facilitado para Joaquim" (Rosa, 1967, p.108), afereticamente, "Quim".

Como Rita Rôla, ele vive no espaço rural, "meio de Minas Gerais". Apaixonado pela lavadeira e inscrevendo o gesto no universo da sexualidade – como o príncipe da "Cinderela", de Perrault (1994), cujo subtítulo é "O sapatinho de cristal" –, "olhava os pés dela, não humilde mas melódico", menção que se salienta em texto tão econômico. Como lembra Courtés (1979, p.161), para Freud, em *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, "O pé é um símbolo sexualmente antigo e já se encontra na mitologia". A prostituta Vivian, referindo-se aos pés pequenos das mulheres, destaca os seus como diferentes, correspondendo ao número 39 de Julia Roberts, num procedimento de mistura entre personagem e atriz.

Mas a lavadeira "xacoca" transforma-se aos olhos do príncipe – "Yao, amante, o primeiro efeito foi Rita Rôla semelhar mesmo Lola-a-Lita – desenhada por seus olhares" – e aos olhos da população: "A gente achava-a de melhor parecer, senão formosura". Os componentes da nova aparência são contaminados por traços que se relacionam à cultura do chinês enamorado: "Tomava porcelana; terracota, ao menos; ou recortada em fosco marfim, mudada de cúpula a fundo" (Rosa, 1967, p.109). Yao nomeia-a "Lola ou Lita, conforme ele silabava", ou "Lola-a-Lita" ou "Lolalita", abrandando o travamento da consoante /r/ ao usar a líquida /l/. Depois de casado, ele recebe o qualificativo amalgamado na *mot-valise* "felizquim".[1]

Todavia, contra essa felicidade, que referenda o desempenho do papel temático de príncipe e de princesa, temos interferências do narrador, que, já ao relatar os princípios da relação amorosa, enuncia máximas e comentários de outro tipo, como "O mundo do rio não é o mundo da ponte", "O par – o compimpo – til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos como uma rapadura e uma escada", "Só não se davam o braço", "Mas Rôla-a-Rita achava que o que há de mais humano é a gente se sentar numa cadeira. O amor é breve ou longo, como a arte e a vida" (ibidem). Desse modo, vai-se construindo outro programa narrativo que chama a atenção para as diferenças, sobretudo culturais, no par amoroso.

No nível da aparência, transformam-se em príncipe e princesa, mas há "o mau hálito da realidade". As diferenças culturais fazem aflorar a essência de cada um: nela, a antiprincesa que se revolta – "Dizia: – '*Não sou escrava!*' Disse: – '*Não sou nenhuma mulher-da-vida...*' Dizendo: – '*Não sou santa de se pôr em altar*'" (ibidem, p.110, grifos do autor); nele, o "dragão desengendrado". Resultado: o casal separa-se, o chinês desaparece, deixando não só a chácara para a mulher como fortes marcas da sua cultura. Rita Rôla muda, assimilando a cultura oriental: "Aprendia ela a parar calada levemente, no sóbrio e ciente, e só rir", "Andava agora a

1 Walnice Nogueira Galvão (2000) mostra, em relevante ensaio sobre o conto, como o processo de aculturação é exemplarmente revestido pela linguagem rosiana.

Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, pròprinhos pé e pé" (ibidem).

O fato de a última menção às modificações da mulher dizer respeito aos pés "pròprinhos" reinscreve-a, a um tempo, no domínio sexualizado do sapatinho de cristal e no da cultura do "Quim chim".

Na versão rosiana, todavia, apresentam-se variações fundamentais na narrativa. O início dá-se pelo casamento e os traços culturais de cada elemento do par amoroso são responsáveis pela mudança nos papéis de príncipe e de princesa. O resultado é a construção de uma cinderela às avessas: os traços culturais diferentes trazem a disjunção do par amoroso, que, no nosso imaginário cultural, aparece em conjunção, vivendo junto e sendo feliz para sempre. Essa disjunção permite-nos ler: nem sempre o amor vence.

Mas, mesmo alterando o programa narrativo da história de príncipe e de princesa – não há *happy end* – e acrescentando traços semânticos ao papel temático de princesa – Rita Rôla é mulher feia, dura, rude –, o texto literário não altera de todo o imaginário cultural. Na cinderela rural, como no caso da filha do chofer em *Sabrina* e da prostituta em *Uma bela mulher*, aflora a princesa que tem como objeto-valor o príncipe que a transforme em princesa, mesmo que ele seja oriental. Como as demais, ela se eleva (Courtés, 1979), contudo, não cumpre a máxima "O amor tudo vence".

Uma das hipóteses para isso é que a cinderela rural não soube reconhecer o príncipe na hora certa e não teve a ajuda da fada-madrinha para mudar, no momento adequado, o modo de ser. Rita Rôla reage agressivamente às tentativas de modificação exterior propostas pelo marido, mas, depois que ele desaparece, "apesar de si, mudara, mudava-se" (Rosa, 1967, p.110). E essa mudança não é apenas comportamental, pois é acompanhada de "um mecanismo de consciência ou cócega" (ibidem).

Rôla Rita não aceitou a ação correspondente a vestir-se cara e sedutoramente e a portar-se de modo conveniente numa reunião social como as concretizadas pela filha do chofer e pela prostituta. Revoltou-se contra o "quimão de baeta, lenço bordado, peça de seda, os

chinelinhos de pano" dados pelo marido e os "liqueliques, refinices" ensinados por ele (ibidem, p.109).

Mas, na ausência do príncipe, modifica-se. De um lado, o universo a que Rôla Rita ascende para transformar-se, de fato, em Lola-a--Lita refere-se ao refinamento chinês – o pouco falar e a sobriedade, mimetizados pelo "passo enfeitadinho, emendado" (ibidem, p.110). De outro lado, essa orientação está mais próxima dos traços esperados da mulher, referidos ao "eterno feminino", apresentados como "naturais" nas outras heroínas: Cinderela, a "cem vezes mais bela do que suas irmãs com seus suntuosos vestidos", "era a doçura em pessoa, e de uma bondade exemplar" (Perrault, 1994, p.113-114); as sedutoras Sabrina e Vivian, além de bonitas, são bem humoradas, graciosas, sensíveis, em oposição à inicialmente feia, "xacoca", "mascava" e "respondedora" Rita Rôla.

Sem o príncipe, ela lamenta-se – "Ora quitava-se com peneiradinhas lágrimas, num manso não se queixar sem fim. Sua pele, até, com reflexos de açafrão. – '*Tivesse tido um filho...*' – ao peito as palmas das mãos" (Rosa, 1967, p.110).

Nessa história de cinderela às avessas, o ator desempenha também o papel temático de antipríncipe, já que acaba sem a mulher e sem a chácara. Quanto à transformação de Rita Rôla, provocada pelo chinês-príncipe, no primeiro momento ocorre apenas na aparência. Entretanto, no final da história, a mudança, manifestada no nível comportamental, é resultado de uma transformação mais profunda, que pode ser lida no nível da essência como reprodução de um programa narrativo de vida previsto pelo imaginário cultural: toda mulher procura seu príncipe encantado.

As cinderelas e o imaginário cultural

Nas três primeiras versões analisadas, há um conflito que precisa ser resolvido para que o amor vença e a jovem se torne princesa, ascendendo socialmente. Nelas, esse conflito é gerado pelo choque de valores socioculturais que circulam em um determinado tipo de

sociedade. Na história de Perrault (1994), são os valores da nobreza em uma sociedade aristocrática; nas versões fílmicas, os de uma sociedade capitalista, onde o ator-príncipe é figurativizado pelo empresário. Na narrativa literária, o conflito é de outra ordem, visto que o ator recebe a cobertura lexemática *camponês*.

Quanto às cinderelas, há diferença nos papéis temáticos dos atores-princesa dos filmes. O papel temático de prostituta, além do conflito socioeconômico, contém outro, de ordem cultural, que não acontece em relação ao do ator figurativizado pela filha do chofer: Sabrina é "moça de família", cujo futuro poderia ser o de cozinheira sofisticada, caso não virasse princesa.

No que se refere à mulher rude, há o choque de ordem cultural, com uma diferença em relação a *Uma linda mulher* (1990): empresário e prostituta participam de uma mesma cultura, enquanto em "Orientação" o conflito é maior, porque ocorre entre duas culturas. O quadro seguinte sintetiza as nossas observações:

TEXTO	**PRÍNCIPE**	**PRINCESA**	**CONFLITO**	**CONTEXTO SOCIAL**
Cinderela	Príncipe	Princesa	Socioeconômico (mesma cultura)	Sociedade aristocrática
Sabrina	Empresário	Filha do chofer	Socioeconômico (mesma cultura)	Sociedade capitalista (meio urbano)
Uma linda mulher	Empresário	Prostituta	Socioeconômico e cultural (mesma cultura)	Sociedade capitalista (meio urbano)
Orientação	Pequeno proprietário rural	Mulher rude	Cultural (culturas diferentes)	Sociedade capitalista (meio rural)

Os textos fílmicos analisados atualizam a história de Cinderela, cobrindo os lexemas *príncipe* e *princesa* com novas figuras – *empresário, filha de chofer, prostituta* –, novo tempo, século XX, e novo espaço, Estados Unidos, mas não alteram a temática: "O amor tudo

vence". O texto rosiano, terminando com o casal separado, desmonta o modelo de final feliz. Todavia, o ator feminino continua prisioneiro do modelo de amor idealizado.

Os conflitos – externos ou internos ao ser humano – podem ser atenuados pelo amor; pois, mesmo alterando o programa narrativo, já que o texto literário não tem *happy end*, o amor vence a barreira cultural e faz a mulher rude transformar-se em mulher delicada, o que pode fazer dela uma princesa. O texto literário pode ser lido, de acordo com a nossa análise, como uma demonstração de que princípios idealizados, que referendam papéis temáticos do homem e da mulher na sociedade, não são facilmente alterados.

Parte II
Aspectos da narrativa rosiana

5
Para uma poética rosiana

Introdução

Não há apenas uma trilha para propor uma poética de Guimarães Rosa. Neste artigo, baseamo-nos, principalmente, em concepções dele próprio em textos, sobretudo não literários, em que trata da literatura de modo geral ou da sua obra em particular, comumente exarando posicionamentos extensivos a todos os artistas. Assim, examinando tal objeto, levantando e agrupando posições relativas a diferentes questões da arte literária, pretendemos encontrar um caminho para uma possível poética do escritor, que seja fundamentado em proposições de sua lavra. A literatura rosiana propriamente dita só algumas vezes é tomada como ilustração para posições mencionadas em textos de outro tipo: entrevistas, cartas e escritos publicados, como um prefácio. Não tomamos os prefácios de *Tutaméia* (Rosa, 1967) como objeto de estudo por acreditarmos que eles merecem um estudo à parte.

É sabido que o autor de *Sagarana* era avesso a conceder entrevistas; mas as poucas com que podemos contar são altamente significativas para a compreensão do que ele entendia dever ser a literatura. Escolhemos, para tanto, a muito conhecida entrevista dada ao pesquisador alemão Günter Lorenz (idem, 1971), em Gênova,

em janeiro de 1965, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos. Em 1973, a entrevista é publicada uma segunda vez, com a redação bastante modificada, na coletânea organizada por Günter Lorenz (1973) denominada *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*, tendo como título "Guimarães Rosa". Entre outras das raras entrevistas, selecionamos ainda aquela concedida a Ascendino Leite (apud Lima, 2000). Tal versão é reproduzida na coletânea de Eduardo Coutinho (2008).

O prefácio aludido tem como nome "Pequena palavra" e introduz o livro *Antologia do conto húngaro*, de Paulo Rónai (Rosa, 1958). Quanto às cartas, utilizamos algumas inéditas, pertencentes à série Correspondência do Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (idem, [19--]), além de outras, como as recebidas e publicadas por Edoardo Bizzarri (1980) em *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano* e a editada pelo tio do escritor, Vicente de Paula Guimarães (1972), no livro *Joãozito: infância de João Guimarães Rosa*. As passagens da produção ficcional são indicadas a seu tempo.

Balizas: conceitos de poética

No texto de Aristóteles (1966) publicado como *Arte retórica e arte poética*, as primeiras anotações, na parte sobre poética, versam sobre a essência da poesia e, para ele, a poesia é imitação, pelo homem, por meio da voz e distingue-se assim das artes plásticas, que imitam pela forma e pela cor. São objeto de seus estudos a tragédia, a epopeia e a comédia, que eram os tipos de arte poética praticados até então.

Com o passar dos séculos, o conceito de poética abarca a arte da poesia e, no sentido amplo, é a ciência que estuda a poesia. A concepção tradicional de poética restringe seu objeto à poesia e busca definir seus cânones. Tal conceituação foi-se ampliando e poética passou a compreender a arte literária como um todo. Para tratarmos do texto rosiano, de sua prosa-poema, retomamos posicionamentos de Saussure (1970), Starobinski (1974), Jakobson (1990), Valéry (1999)

e Todorov (1972, 1979), todos eles fundamentais para a investigação de textos literários, em especial, os do autor de *Sagarana*.

Em seus estudos sobre os anagramas, a questão que preocupa Saussure (apud Starobinski, 1974, p.12) é o discurso: "A língua só é criada com vistas ao discurso, mas o que separa o discurso da língua ou o que num dado momento, permitirá dizer que a língua entra em ação como discurso?". Ao responder a essa questão, Saussure (apud ibidem) pondera que o sentido é produto variável do emprego combinatório e não um dado prévio fixo. Em poesia, conforme o mestre genebrino, essa combinação não se restringe apenas ao significado: os sons são também utilizados segundo regras particulares. Suas reflexões sobre os anagramas em poesias clássicas comprovam o trabalho de arranjo combinatório entre a parte significante e a do significado do signo. Starobinski (ibidem, p.550) afirma que, desenvolvidos em toda a sua amplitude, os anagramas tornam-se um texto sob o texto e que toda linguagem é combinação, mesmo que não intervenha a intenção explícita de praticar a arte combinatória. A partir dessa constatação, Starobinski (ibidem) sugere que é preciso generalizar "a regra combinatória" – proposta por Saussure somente para a poesia clássica – para outras formas de poesia.

Na década de 1950, Roman Jakobson (1990), além de universalizar a regra anagramática de Saussure, que passa a valer para qualquer texto, busca verificar como a paronomásia, ou a paráfrase pelo som, é construída. O seu ponto de partida é o caráter simbólico da arquitetura fônica do sistema linguístico. No livro *Poética em ação*, Jakobson (ibidem) apresenta vários ensaios sobre textos de Poe, Valéry, Mallarmé, buscando explicitar o arranjo dos jogos sonoros que revertem para a relação som e sentido.

Em diversos momentos de sua obra, Jakobson (ibidem), embasado nos princípios saussurianos, comprova que o som é o eco do sentido. Para ele, a paronomásia não é somente construção sonora, pois às equivalências sonoras correspondem equivalências que reiteram conteúdos. O conceito de paronomásia refere-se, portanto, às palavras de sons semelhantes que se aproximam também quanto ao significado. A repetição de sons, de qualquer ordem – rima, aliteração,

métrica –, tem significado. Assim, som e significado estão necessariamente implicados nas diferentes estratégias do ajuste do significante.

Essa organização da mensagem, que faz que ela se volte, tanto no plano do conteúdo, por meio de metáforas e metonímias, como no plano de expressão, por paronomásias, caracteriza, no dizer de Jakobson (1969, p.149), a função poética da linguagem. Tal equação do plano do conteúdo e da expressão, estabelecida em um microuniverso que é o discurso, caracteriza a supremacia da função poética sobre a referencial. Nos textos em que predomina a função poética, a referência não é obliterada, mas a combinação de significantes e significados torna-a ambígua (ibidem, p.150). Na função referencial, significante e significado mantêm a relação de arbitrariedade imposta pela língua; na função poética, som e sentido estabelecem uma relação de motivação, construindo um texto sob o texto.

Ampliando as concepções de Saussure, que só reconhecia o texto poético na poesia clássica, e as de Starobinski, que apenas via poesia na poesia, Jakobson promove o princípio de equivalência como um mecanismo que estabelece o estatuto de poético a qualquer texto, seja ele prosa ou poesia, romance ou publicidade.

Paul Valéry, que, além de poeta, foi teórico da poética como "arte da linguagem", também deve ser lembrado ao se propor conceituar poética. Conta ele, em seu livro *Variedades* (Valéry, 1999, p.200, grifo do autor):

> Degas um dia disse a Mallarmé: "Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...". E Mallarmé lhe respondeu: "Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras.*"

Outro trecho de Valéry (ibidem, p.165, grifo do autor) é também importante, pois mostra a poética como meio de produzir no leitor um modo de existência:

> A necessidade poética é inseparável da forma sensível, e os pensamentos enunciados ou sugeridos por um texto de poema não são

> de modo algum o objetivo único e fundamental do discurso, e sim meios que colaboram igualmente como os sons, cadências, número e figuras para provocar, sustentar uma certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um mundo – ou um modo de existência – inteiramente harmônico.

No ensaio "Poesia e pensamento abstrato", Valéry (ibidem, p.197) conceitua poética: "[...] certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética".

Tzvetan Todorov (1972), no artigo "Introduction à la symbolique", lembra que, na acepção moderna, a poética (mesmo não tendo sempre esse nome) nasceu nos primeiros decênios do século XX, em diferentes países europeus, e que a ruptura com o conceito tradicional de poética tomou formas mais nítidas com o formalismo russo. A poética aparece como reação às tendências anteriores dos estudos de literatura, as quais ela reprova por negligenciarem o conhecimento do próprio fato literário. Sob a influência da filosofia, da psicologia e da sociologia, considerava-se a obra literária como meio para o conhecimento de fatos de diferentes ordens e, em consequência, prestava-se pouca atenção à própria literatura. Nesse ponto de vista, a literatura é a ilustração de certas ideias, a expressão de um autor ou o reflexo de uma sociedade e é sempre um meio, porque o objetivo não é o seu conhecimento, mas o das ideias dos homens ou das sociedades. O gesto constitutivo da poética, segundo Todorov (ibidem, p.273), é recusar a transitividade da literatura e instituí-la como objeto de conhecimento autônomo.

Para ele, são, portanto, os aspectos especificamente literários da literatura, que apenas ela possui, que constituem o objeto da poética: sua literariedade. Em *Poética da prosa*, Todorov (1979, p.251) ressalta que, para Jakobson, o ponto de partida da poética é estabelecer os conceitos que descrevem o funcionamento do discurso literário.

Não consideramos que a literatura seja intransitiva no sentido de não ter relações com a história e demais ciências humanas ou não, com a vida e o mundo. As noções gerais dos teóricos mencionados,

ao centrarem-se no estudo do texto, servem-nos para examinar – pela pertinência – o conjunto de posicionamentos levantados (em especial, aqueles relativos à linguagem) de Guimarães Rosa acerca do que seja a literatura e de determinados recursos por ele explorados para criar a prosa-poema, que denominamos poética rosiana.

Os meios da produção da linguagem propostos pelo autor de *Primeiras estórias* e por ele explorados, que, inúmeras vezes, não se submetem aos cânones da língua e da literatura, constituem justamente as chamadas ousadias rosianas nos diferentes níveis de criação, defendidas e realizadas pelo escritor, que tem horror ao lugar-comum (Nascimento; Covizzi, 1988, p.16). No que se refere a esse aspecto, no texto de Guimarães Rosa, como é sabido, fervilham neologismos, sintaxes arrevesadas, metáforas inusitadas, desconstrução de formas estereotipadas, mistura de gêneros (ibidem, p.13). Mesmo tendo a obra configurada por esses recursos abundantemente explorados, Guimarães Rosa (1983, p.92, maiúsculas do autor) afirma: "Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS".

Construídos por tais mecanismos linguísticos – como incontáveis ensaios críticos têm salientado –, nas composições do autor de *Magma* preponderam temas e preocupações metafísicas, religiosas e esotéricas e, ao mesmo tempo, políticas e sociais, sobretudo nas narrativas ancoradas num sertão mineiro que nada tem de exótico, mas que é, contrariamente, documentado com detalhes. Não é incomum que o documento seja elevado à categoria de símbolo – e aí talvez esteja a grande diferença entre o texto rosiano e o da maior parte de escritores denominados regionalistas.

Os textos literários de Guimarães Rosa – mesmo os considerados não totalmente literários, como os prefácios de *Tutaméia* (1967) – são de difícil classificação; principalmente, abalam a linha divisória entre prosa e poesia. Sobre a mistura desses gêneros, Oswaldino Marques (1957, p.21) – dos primeiros a tratar desse aspecto da produção rosiana – afirma que, pela nova forma de expressão, o escritor é "talvez o maior inovador, no domínio da linguagem, de nossa literatura". Para classificar essa nova expressão, o crítico, concluindo a afirmação citada, cunha um novo termo: "prosoema".

Pressupostos da escrita literária

A mencionada – e famosa – entrevista concedida por Guimarães Rosa a Günter Lorenz (1973) inicia-se com o entrevistador instando o escritor a comentar a saída dele da sala quando se discutia, no Congresso, "a política em geral e o compromisso político do escritor" (apud ibidem, p.318). Foi a oportunidade para o autor de *Grande sertão: veredas* posicionar-se relativamente à atuação política dos escritores. Guimarães Rosa (apud ibidem, p.318) informa considerar-se apolítico, pois a "missão [do escritor] é muito mais importante: é o próprio homem. [...] Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua". A corroboração dessa afirmativa encontra-se páginas adiante, quando o entrevistador quer saber qual é o "credo" pelo qual o entrevistado escreve. Guimarães Rosa começa por fazer uma identificação: "credo e poética são uma mesma coisa", e acrescenta: "A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor". Esse princípio, assegura ele, é "o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso, não existem para mim, não as reconheço" (Rosa apud ibidem, p.330).

De fato, pode-se dizer que essa "poética" – como o escritor denomina seu credo-compromisso –, a indissolubilidade do vínculo literatura e vida, pode ser rastreada na obra do escritor e, de acordo com o que ele diz antes na entrevista, o centro da poética é o homem, a condição humana. Isso talvez possa ser denominado a metafísica rosiana, expressa em sua obra. Não à toa, deu muitos bons frutos a linhagem da crítica de Guimarães Rosa que se ocupa com tal dimensão.

Todavia, a obra do escritor, sobretudo o romance *Grande sertão: veredas*, conta com uma importante e profícua vertente de crítica literária que justamente investiga as abordagens histórica e político-social do país em suas narrativas. Tal diretriz foi iniciada pelo maior crítico rosiano, Antonio Candido, na década de 1950, seguindo com

Walnice Nogueira Galvão na de 1970 e ressurgindo, na primeira década do século XXI, com outros pesquisadores.

Mas é fundamental lembrar que Guimarães Rosa (apud ibidem, p.337) vincula sua poética ou metafísica à língua e, além disso, considera que no nosso idioma e no espanhol há componentes de ordem metafísica:

> Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico [...]. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura.

O direcionamento de Guimarães Rosa para a metafísica, para o místico e o irracional, que ressuma na entrevista a Lorenz (ibidem), é repisado em textos não literários e visivelmente norteia a obra. Em carta de outubro de 1963 a Edoardo Bizzarri, por exemplo, o escritor assim se manifesta sobre *Corpo de baile*:

> [...] o concreto é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (Rosa apud Bizzarri, 1980, p.20)

A valorização do mítico, do místico e do não racional é retomada na carta de setembro de 1963 ao mesmo tradutor. Nesse momento, Guimarães Rosa (apud ibidem, p.58) refere-se ao fato de ele e seus livros serem "anti-intelectuais", por defenderem "o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana". Relaciona suas preferências: o Tao, os Vedas e Upanixades, os Evangelistas e São Paulo, Platão, Plotino, Bergson, Berdiaeff e Cristo, "principalmente". Assim, o "espírito" com que escreve sua obra

tem a seguinte pontuação: "a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) **enredo: 2 pontos**; c) poesia: 3 pontos; 4) valor metafísico-religioso: 4 pontos" (Rosa apud ibidem, p.58, grifos do autor).

O entrevistado também afirma que sua obra mais importante será um dicionário e assegura: "Pode entender literalmente o que acabo de lhe dizer e acrescentá-lo à minha poética" (Rosa apud Lorenz, 1973, p.346). A explicação para isso é que, embora o dicionário não seja "tão completamente impessoal", serve como proteção para evitar que o escritor manifeste abertamente sua subjetividade: "A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever" (Rosa apud ibidem). Logo, tem-se claramente a posição do escritor: a objetividade deve prevalecer no fazer literário.

Guimarães Rosa insiste ainda em outro ponto: a literatura deve ser feita com seriedade, esforço, vagar, reflexão; em suas palavras: "Temos de aprender outra vez a dedicar muito tempo a um pensamento; daí seriam escritos livros melhores. Os livros nascem, quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras". Concretamente, afirma: "[...] choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias" (Rosa apud ibidem, p.336).

Cabe ressaltar ainda a insistência de Guimarães Rosa (apud ibidem, p.341) quanto à dupla indissolúvel – literatura e vida: "Legítima literatura deve ser vida. [...] A literatura tem de ser vida!". É da primeira frase que Lorenz tomou o título para a primeira versão da entrevista em que outras passagens permitem-nos mesmo falar em uma tríade: literatura-vida-língua, considerando-se língua como discurso poético, que, por sua vez, é a verdadeira língua humana:

> O melhor dos conteúdos de nada vale, se a língua não lhe faz justiça [...]. E o conteúdo mais perigoso chega a ter uma função humana, se estiver expresso em uma língua poética, isto é, humana [...] esta língua atualmente deve ser pessoal, produto do próprio autor; porque o material linguístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. (Rosa apud ibidem, p.346)

Já a língua "brasileira", ela é a "do homem de amanhã, depois de sua purificação [...]. Minha língua [...] é a arma com a qual defendo a dignidade do homem" (Rosa apud ibidem, p.344). No mesmo diapasão, assegura: "Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo" (Rosa apud ibidem, p.355).

No que se refere aos cuidados com a língua, a entrevista a Lorenz tem antecedente em carta do escritor – de maio de 1947 – ao tio Vicente Guimarães (1972). Nessa carta, Guimarães Rosa defende-se da crítica que o parente havia feito a seu texto "Histórias de fadas". Embora o escritor situe historicamente a sua posição – "Toda arte, dagora por diante, terá de ser, mais e mais, construção literária" (Rosa apud ibidem, p.132) –, a entrevista de Gênova revela que o modo de pensar permanece. Na carta, apoiando-se em críticos como Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, assevera: "A palavra de ordem é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da 'matéria-prima' que a inspiração fornece, artesanato!" (Rosa apud ibidem).

Na sequência, tem-se o que é também uma profissão de fé que os literatos devem seguir. O escritor toma palavras de Aurélio Buarque de Holanda em entrevista – "Nunca procuramos rebaixar, mas sempre elevar o gosto do povo" – e acrescenta: "(ISTO É UM PROGRAMA: O ÚNICO PROGRAMA DIGNO DE UM VERDADEIRO ARTISTA. [...])" (Rosa apud ibidem, p.134, maiúsculas do autor).

Na mesma carta, relaciona as qualidades do artista, esclarecendo o significado de cada uma: 1) humildade para "não criar-se dificuldades para o escoamento da inspiração"; 2) independência para seguir a inspiração, isolando-se de "influências imediatas"; 3) coragem para não ficar "peado pelas fórmulas consagradas"; 4) sinceridade profunda para "expressar-se de acordo com a totalidade do seu ser, com os seus conhecimentos, sua cultura, sua filosofia de vida, com as palavras com as quais pensa"; 5) paciência infinita para trabalhar a "formulazinha" proporcionada pela inspiração (Rosa apud ibidem, p.136-137).

Em entrevista a Ascendino Leite (apud Lima, 2000, p.48), publicada em *O Jornal* em maio de 1946, o escritor menciona seu

prazer, quando criança, de "imaginar histórias", "porque [...] a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade...".

Pode-se relacionar tal posicionamento ao de Riobaldo relativamente ao trato de morte por ele narrado de Davidão e Faustino (atentar para o nome): "[...] o Davidão dava a ele [Faustino] dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele" (Rosa, 1968, p.67). Mas, apesar de participarem de combates, nenhum deles morreu. O protagonista relatou tal história a um rapaz que disse ser "assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante caprichado" (ibidem). Riobaldo narra o final engenhoso que o moço imaginara e afirma:

> Apreciei demais essa continuação inventada. [...] Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar. A vida disfarça? [...] No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. (ibidem, p.67)

Todavia, como o mundo rosiano é repleto de ambiguidades e incertezas, sobretudo em *Grande sertão: veredas*, o narrador-protagonista diz na sequência: "Melhor assim". E ainda opõe o conselho que finda com aquela que é, talvez, a frase mais conhecida do romance: "Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso..." (ibidem).

Já o descompasso entre a vida e a arte é retomado no prefácio "A escova e a dúvida", de *Tutaméia*, em cuja última parte Guimarães Rosa (1967) trata do vaqueiro cozinheiro e escritor Zito. Como o autor de *Sagarana* narrara a ele o romance que pretendia escrever, recebeu dele o conselho:

> – O sr. tem de reger essas noções... *Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar as coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes*. (ibidem, p.164, grifo do autor)

A menção a essa maneira de ver de Zito segue-se ainda, comprovando a importância que o escritor reservava a ela: "Acho [diz Zito] que... o borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao diabo" (ibidem, p.165).

Veredas da literariedade rosiana

Os princípios rosianos que levantamos apresentam-se em sua obra em conteúdos poeticamente expressos e muitos estudos sobre ela apontam os procedimentos utilizados para tal modo de manifestar-se. Entre os variados recursos por ele utilizados – e que, talvez, chame mais a atenção nos seus escritos – está a criação de neologismos. A possibilidade de invenção – que resulta de novas e inusitadas combinações de paradigmas da língua portuguesa –, para João Guimarães Rosa, é extensa. A metáfora rosiana língua-painel de mesa telefônica, que se encontra em "Pequena palavra" (Rosa, 1958), sintetiza com propriedade e nitidez a concepção de língua do autor e sua abertura quanto à invenção neológica:

> Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum confingere.* O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais aí estão, à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa telefônica, para os engates *ad libitum*. Possível, mesmo é a engendra de sufixos novos, partindo de terminações singulares ou peregrinas de vocábulos. Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. (ibidem, p.XXIV, grifos do autor)

A obra de ficção reflete a criatividade dessa postura linguística quando, por exemplo, Guimarães Rosa atualiza uma forma virtual para o masculino do vocábulo rã: "A rã e o (impossível) rão – por hipótese – se amam, também" (idem, 1970a, p.201).

Em relação às formas novas cunhadas por ele, nas cartas o escritor dá exemplos das suas matrizes linguísticas, explica-as usando, inclusive, terminologia científica. No exemplo a seguir, há uma "polissemia complexa", segundo denominação do autor de *Corpo de baile*, ao escrever a Meyer-Clason sobre a composição de um neologismo que se encontra em "A benfazeja":

> TERRIVOROSOS =/De terrív(el) + (pa)voroso/Mas também de:
>
> Terr(a) + [...] voro (de devorar)
>
> (Cf. a expressão usual: "com estes olhos que a terra há de comer...")
>
> É uma polissemia complexa, cheia de fortes sugestões. Sugiro aproveitar para exemplificação, no seu estudo que acompanhará o livro. (Rosa, FJGR; carta de 17/8/1966, maiúsculas do autor)

Para o escritor de Cordisburgo, tal qual para Saussure (1970), a língua é composta de partículas verbais que se combinam para formar palavras. Esses signos, segundo o mestre genebrino, formam um sistema, um todo organizado conforme as regras gramaticais de cada idioma. Como Saussure (ibidem), que nunca usou o termo "estrutura", podemos reconhecer, na concepção rosiana de língua, algo da postura estruturalista.

A consciência da linguagem em Guimarães Rosa também o leva, em textos ficcionais, a empregar termos próprios do universo erudito e mesmo da gramática, principalmente, em comparações e metáforas:

> "O assunto não é de prólogo, mas de epílogo." (Rosa, 1970a, p.222)

> "Seu sorriso era um prólogo." (idem, 1967, p.22)

> "Saiu de lá já meio proparoxítono." (ibidem, p.101)

> "Infelicidade é questão de prefixo." (ibidem, p.76)

A originalidade do emprego de termos gramaticais para exprimir o novo e o inusitado é completada, em alguns casos, com a expansão do termo de comparação da metáfora:

> "A poesia caíra dele, para sempre, como o coto de seu umbigo dessecado. Era um homem pronominal. Fazia questão de estória e espaço." (idem, 1969a, p.35)

> "E gritava, com uma voz de ação, superlativa." (idem, 1972, p.126)

A estreita relação entre os planos do conteúdo e da expressão, buscada por Saussure ao estudar a poesia clássica e por Starobinski (1974) ao ampliar a ocorrência dos anagramas saussurianos para qualquer tipo de poesia e, ainda, por Jakobson, que reconhece a paronomásia em qualquer tipo de texto, também faz parte da plataforma poética do autor de *Grande sertão: veredas.* Na entrevista a Lorenz trata da importância da escolha do plano de expressão no texto literário: "Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer" (Rosa apud Lorenz, 1973, p.344).

Guimarães Rosa aponta, no excerto, o que Jakobson, na esteira de Saussure, propõe como princípio da poesia. No conto "O burrinho pedrês", de *Sagarana* (Rosa, 1982), por exemplo, temos muitos exemplos dessa concepção teórica em que a rica elaboração linguística do plano da expressão atualiza o sentido, lembrando os anagramas saussurianos. O trecho dessa narrativa que examinamos – bem como os comentários do escritor a propósito dele em carta à tradutora para o inglês, Harriet de Onís, na parte deste livro sobre duas boiadas (de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa) – é comprovação clara do que dizemos.

A teorização da sua escritura encontra-se também, entre outros documentos que fazem parte da série Correspondência do Fundo João Guimarães Rosa, em outra carta, datada de nove de fevereiro de 1965, à mesma tradutora. Nesse caso, o autor, preocupado com as dificuldades apresentadas na tradução para o idioma inglês do trecho de "São Marcos" (*Sagarana*) que, na edição de 1982, vai da página 233, linha 13, até a página 234, linha 36 – em que há um pequeno, mas bastante rico, ensaio de teoria literária encaixado na história –, aponta o seu significado e a importância para a sua poética.

É importante tal destaque do escritor para essa passagem nem sempre compreendida pela crítica. Pode ser que ela é que tenha levado, por exemplo, Álvaro Lins (1983, p.241) a incluir esse conto entre as composições frágeis de *Sagarana*. Na carta mencionada, salienta-se que o ensaio incrustado no conto assume significado autônomo no texto e tem-se ainda a explicação para isso, pois é a *platform* rosiana: "Trata-se de resumida declaração, intercalada na novela, de minha 'platform' de escritor (pelo menos de uma parte), de uma concepção de arte: de escrita e POESIA. Em verdade, equivale a um *pequeno ensaio* encaixado na estória [...]" (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965, maiúsculas e grifo do autor). E acrescenta: "[...] o autor quer explicar, é sua crença no poder misterioso das palavras – no poder da palavra – independente de seu simples e mero significado" (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965).

Essa carta a Harriet de Onís é uma constante reflexão sobre o plano da expressão, mas é nos dois últimos parágrafos que Guimarães Rosa assegura o valor que atribui à poética da forma:

> [...] nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a "sensação" mágica, visual, das palavras, quanto a "eficácia sonora" delas; e mais as alterações *viventes* do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subtis. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965, grifo do autor)

Para fugir do lugar-comum, além da elaboração do plano da expressão, o escritor desconstrói fórmulas estereotipadas. Testemunham tais desconstruções algumas passagens da correspondência em que o autor determina seu significado, explica sua origem e esclarece a função na obra: esse procedimento é utilizado para conseguir maior efeito expressivo e mesmo obter um tom de humor (Nascimento, 1987). Segue-se um exemplo da obra ficcional em que aparece a forma desconstruída e, logo a seguir, o trecho da carta em que ele se refere à matriz:

> Porque, lá na capital, sabem montar à cossaca, em dois ginetes, e as duas facções são atendidas rotativa e relativamente. Enquanto isso, o tempo passa, o pau vai e vem, e folgam os filhos da sabedoria. (Rosa, 1982, p.187)

> [...] O PAU VAI E VEM, E FOLGAM OS FILHOS DA SABEDORIA. Há um provérbio brasileiro que diz: "Enquanto o pau vai e vem, folgam as costas..." Supondo-se que alguém está dando pancadas nas costas do outro, com um pau, um cacete; enquanto o pau se movimenta para bater, as costas descansam. Se alegram, nos intervalos dos golpes. Nos intervalos dos sofrimentos ou importunações, a gente aproveita para ser feliz. Modifiquei o provérbio com sentido óbvio. (Rosa, FJGR; carta de 8/10/1964 a Harriet de Onís, maiúsculas do autor)

Para Guimarães Rosa, a busca e a criação da forma precisa revitalizam a linguagem que, desgastada pelo uso, perde o poder expressivo e se torna clichê. A constante fuga do lugar-comum tem a finalidade de tirar o leitor da inércia, despertando-o para a poesia. Além disso, o escritor retoma o que havia escrito ao tio Vicente, ou seja, que o artista também tem a obrigação de fazer que o público tenha seu "gosto" melhorado: "Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo da inércia, da escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos! Acabarão aceitando" (Rosa, FJGR; carta de 3/4/1964 a Harriet de Onís).

> E é por isto – para termos um livro vivo, ativo, um livro novo mesmo – que temos de fugir do habitual, eliminar o raso costumeiro, condenar o lugar-comum; em suma: evitar tudo o que o leitor preguiçoso espera ao autor preguiçoso. Mas, nós não somos assim. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965 a Harriet de Onís)

Outro princípio da sua poética, como visto, é o conhecimento das coisas e dos objetos e a procura da palavra exata que os nomeie com precisão. Até situações corriqueiras, como a visita ao zoológico, propiciam ao escritor novos saberes: "E, mesmo para mim, depois dessa experiência, desta mágica aventura, passei a saber coisas novas a respeito do ouriço e da folha de faia" (Rosa, FJGR; carta de 12/6/1963 a Mário Calabria).

A busca da forma perfeita revela-se também nas frequentes consultas a dicionários que levam o autor a descobrir enganos e a fazer correções e sugestões ao dicionarista, como ele expõe em carta a Harriet de Onís:

> Aqui, como em outros pontos, o termo "rancho" foi traduzido por "shack", palavra que vem traduzindo também "cafua". Como essas designações aparecem com grande frequência em meus livros, gostaria que as precisássemos. "Cafua", cabana, choupana, penso que se traduzem bem por "shack", por "hut". "Rancho", porém, (que, aliás, não está bem definido no *Pequeno dicionário da língua portuguesa* – e vou falar com o Autor que o corrija na edição próxima), é uma construção rústica diferente: é um abrigo simplíssimo, no campo, sem paredes (ou às vezes só com uma parede), apenas com quatro esteios e um teto de capim seco ou de palha de coqueiro, só excepcionalmente de telhas (quando, então, se chama telheiro). (Rosa, FJGR; carta de 9/5/1959)

Para Roland Barthes (1970, p.22), a procura da palavra exata é também um princípio literário: "[...] aquele que quiser escrever deve saber que começa uma longa concubinagem com uma linguagem que é sempre anterior. [...] toda a tarefa da arte é [...] retirar da língua do

mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata". Interessante notar que a metáfora da relação amorosa ilegal – lexicalizada pelo termo "concubinagem" para figurativizar a relação do escritor com a linguagem – é também utilizada por Guimarães Rosa, que emprega o sintagma nominal "casal de amantes":

> Minha língua e eu somos um casal de amantes, que juntos procriam fervorosamente, mas ao qual se recusou até hoje a bênção eclesiástica e científica. Mas como sertanejo, não ligo para a falta de tais formalidades. Minha amante para mim é mais importante. (Rosa apud Lorenz, 1973, p.344)

Conclusão

Nos excertos de textos não literários e literários de Guimarães Rosa que levantamos, examinamos e aproximamos, reconhecemos determinadas posturas teóricas dos autores com os quais buscamos fundamentar o conceito de poética que utilizamos, em especial, no que diz respeito à língua, um dos pontos fulcrais de seu posicionamento quanto à arte literária.

No entanto, levantamos também, nos escritos selecionados, modos de ver do autor de *Estas estórias* acerca de várias dimensões da literatura, como o que considera como a sua missão e a de todo artista: privilegiar o homem na sua universalidade. A seu ver, esse é o princípio do que ele denomina a sua metafísica que se alia à linguagem poética, a ponto de avaliar como de menor importância a realidade sertaneja representada em sua obra bem como as histórias para colocar, no ápice, a poesia e o "valor metafísico-religioso".

Constatamos também que, para Guimarães Rosa, a criação literária não deve se deixar levar pela subjetividade e, ao mesmo tempo, a ela o autor deve dedicar tempo, labor, paciência. Ademais, é dever do escritor elevar o gosto do leitor, não barateando a própria obra. As qualidades do artista são elencadas por ele na seguinte ordem: humildade, independência, coragem, sinceridade, paciência. Outro

ponto que se destaca nos juízos rosianos sobre a sua produção e a do escritor em geral é a necessidade de criar histórias que não tenham os "erros e volteios" da vida, ou seja, nelas, tudo deve ser arranjado, encaminhado para um final.

Para o autor de *Ave, palavra*, como pudemos verificar, a língua constitui um todo virtualmente organizado que está à disposição de qualquer escritor ou falante, que dela pode se utilizar para atualizar vocábulos ou expressões já fossilizadas pelo uso ou criar novos modos de expressão a partir de matrizes linguísticas já existentes ou mesmo cunhar novas (Nascimento, 1979).

Outra questão fulcral da sua poética é a busca do amálgama perfeito entre plano da expressão e do conteúdo para construir um microuniverso, uma narrativa única. O paralelismo entre som e significado, arrolado por Saussure e Starobinski como princípio fundamental da poesia, é ampliado por Jakobson, que toma a noção de poesia desses teóricos que o precederam e postula um conceito moderno de texto, anulando a distinção entre prosa e verso. É a mesma concepção de Guimarães Rosa e sua obra é um exemplo vivo da inexistência de barreira entre a prosa e a poesia. No dizer dele, seu texto é "sono-plástico" (Rosa, FJGR; carta de 11/12/1963).

Pondo em prática esses e outros procedimentos, o escritor mineiro cunha neologismos, quebra automatismos da norma gramatical e cria, a partir do sistema da língua, um subsistema, do qual o bom leitor tem de tornar-se coautor para interpretá-lo.

O ato de incorporar, na obra de ficção, juízos teóricos sobre a literatura é uma inovação na tessitura textual, procedimento presente em autores da modernidade, e, como a deles, ao voltar-se para si mesma a produção rosiana é literatura e metaliteratura.

O breve e limitado exame aqui realizado das posições teóricas e dos conceitos emitidos por Guimarães Rosa é indicativo de que, a partir de determinados escritos não literários e literários, podemos propor a constituição de uma possível poética, entendida como certa fundamentação da atividade literária, ampliando cânones sedimentados. Citamos novamente Todorov (1979, p.251) para apontar a importância da reflexão sobre o dizer poético de escritores:

> Ao determinar os traços universais da literatura numa obra particular, não se faria mais do que ilustrar, até o infinito, premissas preestabelecidas. Um estudo de poética, pelo contrário, deve fornecer conclusões que completem ou modifiquem as premissas iniciais.

É cada vez menos raro encontrarmos autores de literatura que também são teóricos ou que, pelo menos, emitem juízos teóricos ou teórico-críticos, como Guimarães Rosa. É o caso de Maiakóvski, Paul Valéry, Umberto Eco e, entre nós, Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac e Mário de Andrade, para ficarmos apenas numa relação mínima, não baseada em um critério específico. Tal atividade provém da necessidade de refletir sobre a própria produção, de explicá-la, de defender determinados pontos de vista. Porém, Guimarães Rosa amplia o universo da reflexão artístico-literária, atingindo a dimensão vital e a ética.

6
A construção do sertão em Guimarães Rosa

Sentidos de sertão

O problema que nos propomos a examinar neste estudo é constituído pelos sentidos que sertão assume ao longo da obra de Guimarães Rosa. Assim, investigamos a constituição desse tema nas primeiras produções do autor – contos publicados na revista *O Cruzeiro* e em *O Jornal*, bem como poemas de *Magma* – e na obra posterior, começando por *Sagarana* e chegando a *Grande sertão: veredas.*

Partimos da discussão de duas hipóteses quanto à ocorrência do significante *sertão* nos textos rosianos. Em primeiro lugar, debatemos a suposição de que tal significante aparece de modo rarefeito nos primeiros escritos de Guimarães Rosa, intensificando-se nas narrativas posteriores. Em segundo lugar – e esse é o ponto mais importante –, procuramos discutir a hipótese de que os sentidos investidos nas manifestações do significante modificam-se. As transformações observadas derivam diretamente do modo como cada obra trata das relações entre o homem e o universo que o circunda.

O objeto de nosso trabalho – os sentidos de sertão em textos de Guimarães Rosa – é de natureza linguística, por conseguinte, cultural. Isso significa dizer que observamos a construção do signo *sertão*

como um produto da linguagem, uma representação simbólica. A questão que se apresenta é: representação de quê?

Todavia, não se trata unicamente do signo linguístico *sertão*, mas dos sentidos de sertão em textos rosianos, que podem estar indicados por meio de outros significantes. Em princípio, o referente desse signo linguístico é o mundo extralinguístico que se refere ao mundo natural. Nesse caso, temos que propor a transformação do signo "natural" *sertão* em uma invariante, pela operação de redução, o que nos parece um problema complexo, mas passível de ser tentado.

Como alguns significados de sertão estão consignados em dicionários, acreditamos poder partir de descrições de tais significados, sintetizadas no *Novo dicionário da língua portuguesa*:

> 1. Região agreste, distante das povoações ou das terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral. 3. Interior pouco povoado. 4. *Bras*. Zona pouco povoada do interior do Brasil, em especial do interior semiárido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos. (Ferreira, 1999, p.1.845)

A primeira definição repete-se, por exemplo, no *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha (1982, p.718), onde se acrescenta o seguinte esclarecimento: etimologia desconhecida. Já o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, de Antenor Nascentes (1955, p.466), mais antigo que o anteriormente citado, registra: "Forma aferética de desertão, segundo Maximino Maciel [...]. É de explicação difícil o ensurdecimento do *s* sonoro".

Alguns traços de significado próprios de sertão parecem fundamentais e dizem respeito à espacialidade: lugar não cultivado, distante. As três definições iniciais do primeiro dicionário citado, em linhas gerais, contemplam os componentes referidos. A última definição transcrita situa o sertão na realidade brasileira e não nos interessa no momento.

Nada há, nos componentes contemplados nas três descrições introdutórias do dicionário, acerca da funcionalidade de sertão,

embora possamos perguntar se se trata de campo que pode ou não ser povoado e cultivado. De todo modo, ficamos com a noção de campo não cultivado, longe (de povoações).

O sertão na obra imatura

Introduzindo-nos no nosso *corpus*, isto é, na obra de Guimarães Rosa, procuramos acompanhar o aparecimento do significante *sertão* e de outros significantes que carreguem os significados referidos – campo não cultivado, longe de povoações –, construtores da figura sertão para tratarmos do objeto de nossa investigação.

Este estudo coloca-nos, de imediato, diante da distinção de sertão como espaço diegético, em que as personagens de Guimarães Rosa vivem e morrem, e espaço mencionado, a que narradores ou personagens de narrativas e poemas de *Magma* aludem. Em ambas as situações, somos obrigados a considerar como signo a ausência do signo "natural" *sertão*, quer representado pela sua constituição formal, quer pelo seu conteúdo, expresso através de outros significantes.

Se nos reportarmos às primeiras narrativas rosianas publicadas, ou seja, aos contos de juventude, que denominamos imaturos, veremos que estamos muito longe da ocorrência de um ou outro caso. As histórias têm como espaço diegético regiões longínquas em relação ao espaço brasileiro. A ambientação se dá nos Alpes, na Escócia, no sul da Alemanha. No único texto cuja localização é representação de realidade nacional, a gruta de Maquiné, a ação se dá em passado remotíssimo e, como nas outras narrativas daquele momento, a imaginação corre à larga. Guimarães Rosa tinha grande fascínio – revelado por ele mesmo ou por terceiros – por diferentes culturas, civilizações longínquas, de que a ambientação desses contos e de outras narrativas e poemas é prova.

Do mesmo modo, o exame da relação de temas por nós levantados no conjunto de poemas de *Magma* – animais, natureza, vida no campo, manifestações culturais negras e indígenas, mitos e crendices

nacionais, frustração amorosa, reflexões filosóficas – revela que o sertão não ocupa aí um espaço. Nem mesmo tomando-se os poemas em particular ocorre a presença desse elemento (Leonel, 2000). A escolha da expressão "vida no campo", para a investigação dos poemas que têm tal temática, deu-se, justamente, por tratar-se de campo em oposição à cidade, naquilo que são as características mais comuns dessa dicotomia e não de vida no sertão.

Ao que tudo indica, a palavra "sertão" aparece uma única vez em *Magma*, no poema "Boiada":

> – "Eh boi!... Eh boi!...
>
> É gado magro,
> é gado bravo,
> que vem do *sertão*.
> E os cascos pesados,
> atropelados,
> vão martelando o chão
> na soltura sem fim do Chapadão do Urucúia...
>
> [...]
> – "Galopa, Joaquim,
> que o gado estoura
> por esse Goiás afora!...
> Enterra a espora!..." (Rosa, 1997, p.28, 30, grifo nosso)

Nesse caso, sertão é lugar longínquo; podemos até mesmo arriscar a suposição de que ocupa, em *Magma,* o espaço de ambientações pitorescas como em contos anteriores, isto é, de lugar geográfico e etnográfico não apenas distante, mas distinto, diverso, propício a fomentar o imaginário, a produzir especulações acerca do diferente e mesmo do exótico. É o espaço mencionado. O sentido do termo "sertão" vincula-se, portanto, a um traço levantado na redução do objeto "natural" sertão à figura sertão: distante, longe.

O sertão em *Sagarana*: de espaço geográfico relativizado a espaço interiorizado

Já em *Sagarana*, logo na primeira página do primeiro conto da coletânea – "O burrinho pedrês" –, lemos: "Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Sêrro, ou não sei onde no *sertão*. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual" (idem, 1982, p.3, grifo nosso).

Novamente sertão é o espaço distante daquele em que os acontecimentos se dão, como em *Magma*. Não se revela com precisão o lugar de origem do burrinho: o importante é que se trata de um espaço longínquo, "não sei onde". Essa indicação aproxima-se de outra, páginas depois: "O pantaneiro mascarado, de embornal branco e quatrolhos, nasceu, há três anos, na campina sem cercas. Não tem marca de ferro, não perdeu a virilidade, e faz menos de seis meses que enxergou gente pela primeira vez" (ibidem, p.6).

É o gado "brabeza", selvagem, que tanto trabalho dá aos peões.

João Manico, o vaqueiro de "O burrinho pedrês", de quem todos querem ouvir a história do negrinho e da boiada que estourou durante a noite, começa assim o seu relato: "– Foi que a gente tinha ido por longe, muito longe mesmo, no fundo do *sertão*, lá para trás dos Goiás... [...]" (ibidem, p.55, grifo nosso). O gado que lá se encontra é "boi do mato, sem paciência, coisa ruim", buscada "tão longe".

Opõe-se ao espaço diegético, nomeado "região" no trecho seguinte:

> [...] Chico-Chato [um dos nomes atribuídos ao burrinho pedrês], porque o sétimo dono, que tinha essa alcunha, se esquecera, ao negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal, e, na *região*, em tais casos, assim sucedia [...]. (ibidem, p.4, grifo nosso)

A região, ao contrário do sertão, é assim definida: "[...] no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais" (ibidem). Trata-se de espaço ficticiamente localizado num recorte do vale composto pela

fazenda do Major Saulo, pelo arraial para onde a boiada é levada e, naturalmente, pelo riacho da Fome.

Nos textos de Guimarães Rosa examinados – desde os contos publicados em *O Cruzeiro* e em *O Jornal*, seguindo pelos poemas de *Magma* até *Sagarana* –, podemos dizer que há um momento de passagem para a obra posterior e esse momento está relacionado com um componente fundamental de sua obra que estamos procurando acompanhar: o sertão.

Nos contos de juventude, temos "Maquiné", em que, embora os acontecimentos se deem em época remota, o espaço tem já relações com o universo mineiro. De *Magma*, vemos os poemas "Boiada" e "Maleita" como matrizes de contos de *Sagarana* com tal característica (Leonel, 2000). Tomando-se essa coletânea de estreia, a mudança a que nos referimos, em todos os sentidos, está em "A hora e vez de Augusto Matraga": é a narrativa mais bem realizada do livro e traz germes de *Grande sertão: veredas.* A ambiguidade que está na base do romance, de algum modo, tem sementes naquele conto: o bordão do protagonista reúne, de imediato, as realizações do bem e do mal, para dizer de um modo tão simplificado quanto o próprio refrão de Augusto Matraga em busca de redenção: "– Eu vou p'ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!..." (Rosa, 1982, p.338).

A relação desse conto com o romance estabelece-se também pela presença do grupo de jagunços e da violência na narrativa curta, para só mencionar os elementos mais visíveis. No conto em questão, quando Matraga pôde andar, seus planos consistiram justamente "em ir para longe, para o sitiozinho perdido no *sertão* mais longínquo – uma data de dez alqueires, que ele não conhecia nem pensara jamais que teria de ver, mas que era agora a única coisa que possuía de seu" (ibidem, grifo nosso).

Para renascer é que Matraga escolhe esse lugar, para conseguir elevação espiritual, para purificar-se, começando do princípio. A descrição da ida para o sertão constrói, pouco a pouco, o distanciamento de lugares com construções e fazendas, até um povoado ao qual só chegavam vaqueiros fora da rota:

> [Matraga e "o casal de pretos samaritanos"] Foram norte afora, na derrota dos criminosos fugidos, dormindo de dia e viajando de noite, como cativos amocambados, de quilombo a quilombo. Para além do Bacuparí do Boqueirão, da Broa, da Vaca e da Vacaria, do Peixe-Bravo, dos Tachos, do Tamanduá, da Serra-Fria, e de todos os muitos arraiais jazentes na reta das léguas, ao pé dos verdes morros e dos morros de cristais brilhantes, entre as varjarias e os cordões-de--mato. E deixavam de lado moendas e fazendas, e as estradas com cancelas, e roçarias e sítios de monjolos, e os currais do Fonseca, e a pedra quadrada dos irmãos Trancoso; e mesmo as grandes casas velhas, sem gente mais morando, vazias como os currais. E dormiam nas brenhas, ou sob as árvores de sombra das caatingas, ou em ranchos de que todos são donos, à beira das lagoas com patos e das lagoas cobertas de mato. Atravessaram o Rio das Rãs e o Rio do Sapo. E vieram, por picadas penhascosas e sendas de pedregulho, contra as serras azuis e as serras amarelas, sempre. Depois, por baixadas, com outeiros, terras mansas. E em paragens ripuárias, mas evitando a linha dos vaus, sob o voo das garças, – os caminhos por onde as boiadas vêm, beirando os rios.
>
> E assim se deu que, lá no povoado do Tombador, – onde, às vezes, pouco às vezes e somente quando transviados da boa rota, passavam uns bruaqueiros tangendo tropa, ou uns baianos corajosos migrando rumo sul, – apareceu, um dia, um homem esquisito, que ninguém não podia entender. (ibidem, p.338-339)

Vivendo no fim de mundo do sertão do Tombador, "Nhô Augusto estava no escuro e sozinho, cercado de capiaus descalços, vestidos de riscado e seriguilha tinta, sem padre nenhum com quem falar" (ibidem, p.342). O lugar dá azo a comentário do narrador que, de certa maneira, antecipa o que vemos em *Grande sertão: veredas*: "Mas, como tudo é mesmo muito pequeno, e o sertão ainda é menor [...]" (ibidem, p.340), ou seja, o sertão é múltiplo como o mundo, enorme e mínimo e nele tudo acontece como em qualquer lugar. É o que nos informa a sequência do trecho: em "consequência de um estouro de boiada na vastidão do planalto, por motivo de uma

picada de vespa na orelha de um marruaz bravio, combinada com a existência, neste mundo, do Tião da Thereza [...]", deu-se um fato que levou Nhô Augusto a passar por grande provação: saber que a mulher dele estava amigada, seu ajudante havia sido assassinado e a filha tinha se tornado prostituta.

Nesse povoado, Matraga, tendo passado por outras provações, vagarosamente vai retornando à vida e, assim, a certeza de que o tempo de penitência havia acabado dá-se pelo envolvimento com a natureza do sertão, representada pelas aves, passagem em que o significante é parte da construção do significado: "[...] um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros [...] verdinhas, grulhantes, gralhantes [...]. E agora os periquitos, os periquitinhos de guinchos timpânicos [...]" (ibidem, p.354).

O sumiço das aves traz o seguinte comentário:

> – Não passam mais... Ô papagaiada vagabunda! Já devem de estar longe daqui...
>
> Longe, onde?
>
> "*Como corisca, como ronca a trovoada,*
> *no meu sertão, na minha terra abençoada...*"
>
> Longe, onde?
> "*Quero ir namorar com as pequenas,*
> *com as morenas do Norte de Minas...*"
>
> Mas, ali mesmo, no sertão do Norte, Nhô Augusto estava. Longe onde, então? (ibidem, p.355-356, grifos do autor)

No excerto, sertão surge como o que está longe e o que está perto – "ali mesmo". E a questão: "Longe onde, então?", que, de certo modo antecipa a forma de ver o sertão em *Grande sertão: veredas*, como o que é perto. Além disso, na sequência do discurso narrativo, Matraga, certo de que havia chegado a sua hora, "já madurinho de

não ficar mais" (ibidem, p.356), acompanhado de um jumento, despediu-se do "povinho" do Tombador e cantou:

> Cantar, só, não fazia mal, não era pecado. As estradas cantavam. E ele achava muitas coisas bonitas, e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas, nos caminhos do *sertão.*
>
> Parou, para espiar um buraco de tatu, escavado no barranco; para descascar um ananás selvagem, de ouro mouro, com cheiro de presépio; para tirar mel da caixa comprida da abelha borá; para rezar perto de um pau d'arco florido e de um solene pau d'óleo, que ambos conservavam, muito de-fresco, os sinais da mão de Deus. E, uma vez, teve de se escapar, depressa, para a meia-encosta, e ficou a contemplar, do alto, o caminho, belo como um rio, reboante ao tropel de uma boiada de duas mil cabeças, que rolava para o Itacambira, com a vaqueirama encourada – piquete de cinco na testa, em cada talão sete ou oito, e, atrás, todo um esquadrão de ulanos morenos, cantando cantigas do alto *sertão.* (ibidem, p.356-357, grifos nossos)

No mínimo o que se tem na citação é o protagonista imantado pelo sertão que o leva à plenitude. Não é ainda o sertão que se apresenta no romance, mas um caminho para ele, dado que o sertão é considerado como instância do interior da personagem e do ser humano.

De todo modo, o caminho de ida para o sertão – em que os lugares se mostram cada vez menos povoados – corresponde ao da saída, rumo ao arraial do Muricí, de onde Nhô Augusto viera, em que se dá, naturalmente, o contrário:

> Mas, somadas as léguas e deduzidos os desvios, vinham eles [Nhô Augusto e o jumento] sempre para o sul, na direção das maitacas viajoras. Agora, amiudava-se o aparecimento de pessoas – mais ranchos, mais casas, povoados, fazendas; depois, arraiais, brotando do chão. E então, de repente, estiveram a muito pouca distância do arraial do Muricí. (ibidem, p.359)

Deixando o sertão longínquo e quase desabitado, é seguindo justamente as maitacas, numa escolha própria da subjetividade, que o protagonista atinge o lugar de partida.

Sertão: do sem lugar ao misterioso

Em *Grande sertão: veredas* encontramos, ao longo de suas 460 páginas (na edição consultada), o ápice da construção dos dois sentidos pelos quais o termo "sertão" ficou conhecido na obra rosiana: região física e região interior do ser humano. O romance inicia-se com o protagonista-narrador Riobaldo contando a história de um bezerro "erroso" que nascera com cara de diabo: "[...] figurava rindo feito pessoa [...] cara de gente, cara de cão; determinaram – era o demo" (idem, 1968, p.9). Essa cena é condensada anaforicamente pelo pronome demonstrativo "isto": "O senhor tolere, isto é o sertão" (ibidem). O anafórico neutro "isto" equivale a sertão, onde se passam ações que recebem predicações disfóricas: "[...] povo pascóvio, mataram." [...] depois, então, se vai ver se deu mortos" (ibidem).

Tentando explicar que algumas pessoas não atribuem predicados disfóricos a sertão, Riobaldo comenta: "Uns querem que não seja: que situado *sertão* é por os campos-gerais afora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia" (ibidem, grifo nosso). Hesitando entre visões eufóricas e disfóricas de sertão, Riobaldo busca saber o que ele é. Relativizando a definição de sertão, ele, como protagonista-narrador, afirma:

> Para os de Corinto e do Curvelo, então o aqui não é dito *sertão*? Ah, que tem maior! Lugar *sertão* se divulga: é onde os pastos carecem de fechos: onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde o criminoso vive seu cristo-jesus, arredado de arrocho de autoridade. (ibidem, grifos nossos)

O excerto traz a informação de que o lugar em que estão é e não é sertão, pois o sertão é "maior", contém espaços longínquos, sentido

que implica espaço virgem, desconhecido, misterioso. O ponto significativo é que o questionamento e o que se segue a ele comprovam que a narrativa, logo na primeira página, busca a definição de sertão. Riobaldo quer preencher o sentido generalizante do pronome "onde" atribuído a esse vocábulo, na citação acima. Se sertão é e não é aqui, conclui Riobaldo ainda no início da sua narração: "O *sertão* está em toda parte" (ibidem, grifo nosso).

A partir dessa constatação catafórica, Riobaldo começa a figurativizar, para o atento ouvinte culto, com pequenas narrativas – como aquela do bezerro "erroso" que inicia, no texto, o diálogo entre eles, de que nos é apresentada apenas a metade – que funcionam como exemplos do que seja sertão. São histórias inusitadas, como, por exemplo, a de José Simplício, que tinha um filho que figurava o capeta, a de Maria Mutema, que mata o marido colocando chumbo no ouvido e depois um padre por meio de palavras. Tais cenas passadas entremeiam a cena presente, quando o narrador exclama diante do sertão indefinível: "Viver é muito dificultoso". No passado, Riobaldo-jagunço viveu e, enquanto ser vivente, não pensou, era modalizado pelo *querer-fazer*. No presente, Riobaldo-fazendeiro, "de range rede", é modalizado pelo *querer-saber*. Como narrador, no presente da narração, tenta, em muitos momentos, definir o sertão para que o doutor o ajude a compreendê-lo e a interpretar a sua vida, que, com o sertão, pode-se dizer que constitui uma unidade:

> [...] senhor sabe: *sertão* é onde manda quem é forte, com as astúcias. (ibidem, p.17, grifo nosso)

> *Sertão*. Sabe o senhor: *sertão* é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. (ibidem, p.22, grifos nossos)

> *Sertão* é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada. Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. (ibidem, p.86, grifo nosso)
>
> "O *sertão* é sem lugar." (ibidem, p.268, grifo nosso)

"O *sertão* aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga." (ibidem, p.370, grifo nosso)

Podemos considerar, a partir de tal caracterização, que o sertão é dominado pela força e pela astúcia, que não há explicações definitivas, que o sertão está em todo lugar, conforme Riobaldo apreendeu pelas experiências vividas.

O sertão: do cosmológico ao noológico

Todavia, se sertão é "sem lugar" e pode ter vários nomes, as predicações acidentais atribuídas a esse termo recuperam o seu sentido primeiro de longínquo. Mas esse lugar longínquo, que, nas primeiras obras do autor, refere-se a um espaço cosmológico, o espaço físico do sertão ou do mundo, em *Grande sertão: veredas* é construído por Riobaldo como um espaço noológico, de ordem interna: "Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? estive nessas vilas, velhas, altas cidades... *Sertão* é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do *sertão*? *Sertão* é dentro da gente" (ibidem, p.235, grifos nossos).

Se o sertão "é dentro da gente" e ele é o lugar onde o demônio vige, conclui Riobaldo: "No coração da gente, é que estou figurando. Meu *sertão*, meu regozijo! Que era o que a vozinha dizia: – 'Tento, cautela, toma tento, Riobaldo: que o diabo fincou pé de governar a tua decisão' [...]; o demo então era eu mesmo?" (ibidem, p.356, grifo nosso).

Sertão, em *Grande sertão: veredas*, é, portanto, o homem, o lugar do encontro consigo mesmo, como lemos nas derradeiras frases do romance: "O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia" (ibidem, p.460).

Retomando as quatro definições lexicográficas, transcritas do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999), no início do nosso item "Sentidos de sertão", verificamos que os gêneros próximos, as classes culturais a que

pertencem os termos "região", "terreno", "interior", "zona", em que a palavra "sertão" se enquadra, podem ser subsumidos pelo arquilexema "lugar" e que as diferenças específicas – distante das povoações, longe do litoral, pouco povoado – presentes em todas as paráfrases do dicionário figurativizam o traço semântico do "longínquo". A partir dos traços comuns dessas definições, é possível estabelecer a essência do termo "sertão" ou seu traço figural: lugar longínquo, que remete à definição etimológica dessa palavra.

Barroso (1952, p.52), no artigo "Vida e história da palavra sertão", fundamentado em vários dicionários, explica que sertão é uma forma aferética de desertão: "Pensa-se em geral que sertão nada mais é do que a corruptela ou abreviatura de desertão, o deserto grande, apelativo dado às regiões despovoadas e híspidas da África equatorial pelos portugueses, que dali o levaram para outras paragens".

Ainda que reconhecendo a dificuldade, levantada por Antenor Nascentes (1955), de explicar-se o ensurdecimento do /s/, consideremos essa explicação para a etimologia de sertão, para propormos o que se segue.

Orecchioni (1967, p.651), no artigo "Contribution à l'étude du mot 'sertão'", explica que esse termo é anterior à descoberta do Brasil e foi empregado já na carta de Pero Vaz de Caminha, em maio de 1500, nas folhas 10 e 13 da edição fac-similar de Jaime Cortesão, em que ele escreve, por exemplo, "Não duvido que por esses sartaão haja muitas aves".

A acepção 4, "zona pouco povoada do interior do Brasil [...]" (Ferreira, 1999, p.1.845), denomina uma região do Nordeste do país e caracteriza o termo como brasileirismo. Mas a esse possível neologismo semântico subjaz o sentido primeiro atribuído às terras descobertas por Pedro Álvares Cabral em que, na carta de Caminha, aparece como dúvida.

No artigo citado, à página 653, Orecchioni (1967) explica o sentido que os colonizadores atribuíam a essa palavra quando se referiam ao Brasil:

> Essa evolução compreende-se muito facilmente se considerarmos o fato de que a palavra foi importada pelos colonizadores vindos d'além Atlântico, que desembarcam em um país coberto por espessas florestas e cujo interior estava isolado do litoral por cadeias montanhosas, tornando a penetração difícil: para eles, a noção de interior das terras, expressa pelo termo usual sertão, implicava forçosamente uma noção de desconhecido, de mistério, de espaço virgem, provavelmente imenso, ao mesmo tempo inquietante e atraente. O sertão exercia, e não deixou de exercer sobre os homens, uma espécie de fascinação que não se explica unicamente pela esperança de lá encontrar fabulosas riquezas: é um pouco o "longínquo", dos românticos.[1]

Guimarães Rosa (1971, p.295), na entrevista denominada "Literatura deve ser vida", afirma: "[...] eu quero voltar cada dia à origem da língua, ali, onde a palavra ainda está abrigada nas entranhas da alma, para que eu possa dar-lhe luz segundo minha imagem". O emprego do vocábulo "sertão" no romance tem a ver com o sentido anteriormente explicitado, implicando o desconhecido, o misterioso, o "espaço virgem", que tem, portanto, relação com a imagem pessoal procurada pelo escritor. Estamos distantes das primeiras obras, em que sertão não era atualizado com o traço humano, referindo-se somente a uma região física. A narrativa "A hora e vez de Augusto Matraga" já apresenta, no sentido desse termo, o traço humano, construindo o sentido região humana, ou condição do interior da personagem, que é amplamente explorado em *Grande sertão: veredas.*

---

1 *"Cette évolution se comprend assez facilement si l'on tient compte du fait que le mot était importé par des colonisateurs venus d'outre-Atlantique, débarquant dans un pays couvert d'épaisses forêts et dont l'intérieur était isolé du litoral par des chaînes montagneuses, rendant la pénétration difficile: pour eux, la notion d'intérieur des terres, exprimée par le terme usuel de sertão, impliquait forcément une notion d'inconnu, de mystére, d'espace vierge, probablement immense, à la fois inquiétant et attirant. Le sertão exerçait, et n'a cessé d'exercer sur les hommes, une sorte de fascination qui ne s'explique pas uniquement par l'espoir d'y trouver de fabuleuses richesses: c'est un peu le 'là-bas…' des romantiques."*

O levantamento e a análise dos sentidos de sertão nessas obras rosianas permitem-nos observar que o elemento figural da palavra, o *longínquo*, permanece. O que estabelece a diferença é a combinatória que elabora Guimarães Rosa: a construção do primeiro sentido está ligada a uma isotopia cosmológica e a do segundo, a uma isotopia noológica.

7
O espaço-tempo inaugural em *Grande sertão: veredas*

Tem horas antigas que ficaram mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.

(Rosa, 1968, p.78)

A estrutura do romance

Como se sabe, no romance rosiano é fundamental o grande e penoso amor de Riobaldo pelo jagunço Diadorim, mulher travestida de homem, segredo só desvelado no final do livro. Tal condição, como é natural, tem sido fortemente explorada pela crítica. É, sobretudo, a partir da descoberta da identidade de Reinaldo-Diadorim – na vida civil, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que Riobaldo passa a questionar fatos da sua vida, principalmente o amor não realizado por Diadorim e o pacto com o demo. O questionamento sobre as forças do mal, a sua mistura com o bem, o amor e, ainda, sobre outros grandes temas, como a alegria, a tristeza e a fé, configura o conflito próprio do ser humano e faz a narrativa saltar do sertão, espaço regional representado em que se passa a ação, para o mundo. O tema universal da coexistência do bem e do mal leva

críticos a compararem essa obra rosiana com a história de Fausto. As inovações linguísticas – neologismos, regionalismos, arcaísmos, empréstimos –, já características de outros textos que antecedem *Grande sertão: veredas*, somam-se a uma sintaxe e a um vocabulário incomuns. Nesse aspecto, o livro é comparado a *Ulisses*, de Joyce.

Além disso, o romance apresenta outra grande inovação. O autor, que já apontara a quebra dos gêneros literários na sua obra, denominando as narrativas de *Corpo de baile* ora de "contos", ora de "romances", ou então de "poemas", reforma a estrutura romanesca: *Grande sertão: veredas* é construído sem nenhuma divisão em capítulos, constituindo-se em um monólogo ininterrupto, em forma de diálogo, pela metade em que a fala da personagem principal incorpora a resposta do destinatário.

O leitor sente a presença constante do destinatário pela inserção, no discurso de Riobaldo, de frases como estas: "[...] o senhor veja" (ibidem, p.81), "Explico ao senhor [...]" (ibidem, p.11), "Se o senhor não conheceu [...]" (ibidem, p.60), "Às tantas, o senhor assistisse àquilo [...]" (ibidem, p.246). Em certa altura do livro, ficamos sabendo que quem ouve o protagonista é um doutor: "O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres" (ibidem, p.22).

Tais frases fáticas, entremeadas à narrativa, mais características da linguagem oral, têm como finalidade saber se a mensagem está sendo entendida pelo interlocutor. O uso desse procedimento linguístico ocorre em meio a um jorro de frases que tem o efeito de fazer crer que a narração obedece à memória de Riobaldo. As lembranças são embaralhadas, a organização do relato dos acontecimentos dá a impressão de ser regida por procedimentos próprios da memória e, vinculada aos fatos que mais marcaram a personagem, cria o efeito de fluir sem amarras, sem nenhuma ordenação cronológica, porque, diz o narrador: "Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença" (ibidem, p.79). O discurso é ziguezagueante, um assunto puxa outro na ordem da narração: "Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando" (ibidem, p.62), "Talhei de

avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar" (ibidem, p.152). Como se nota, o próprio narrador comenta tal circunstância, o que a crítica já observou.

Num dos estudos pioneiros sobre o romance, *Trilhas no Grande sertão*, datado de 1958, dois anos, portanto, após a sua publicação, Cavalcanti Proença, visando à elucidação da composição da estrutura narrativa do relato de Riobaldo ao doutor, distingue três planos simultâneos: um, objetivo, a narração dos fatos passados – combates, andanças e amores do jagunço Riobaldo; outro, subjetivo – reflexões, no presente da narração, sobre o mundo, a vida, a existência do bem e do mal e o mítico.

Riobaldo, tentando recompor o plano objetivo da sua vida para entender os acontecimentos que formam a sua história, detém-se mais tempo em certos acontecimentos, alongando-os com descrições detalhadas. Dos fatos fulcrais que marcaram a vida do protagonista, interessa-nos, nesta oportunidade, o episódio do primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim.

Travessia do São Francisco: evento inaugural

Entre os episódios de fundamental importância em *Grande sertão: veredas* – como, por exemplo, o possível pacto, o julgamento de Zé Bebelo, a travessia do Liso do Sussuarão, a batalha do Tamanduá-tão, a descoberta do travestimento de Diadorim –, procuramos demonstrar que o primeiro encontro entre o protagonista – por volta dos 14 anos – e o futuro jagunço Reinaldo (Diadorim), ainda menino ou "Menino mocinho", é uma das ocorrências essenciais. Direta e abertamente, o acontecimento é anunciado como especial – o início de tudo: "Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! [...] Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão" (Rosa, 1968, p.79).

Trata-se do princípio, do primeiro fato, porque com ele abre-se o tempo da história no sentido genettiano do termo: é o evento mais

antigo entre os relatados no romance, embora só narrado depois da apresentação de sucessos posteriores.

Na travessia com o Menino, o protagonista ignora o nome do novo companheiro e, mesmo depois desse primeiro encontro, continua sem saber o seu nome. Em última instância, tal desconhecimento mantém-se até o desenlace da história – que se apresenta no final do texto, apesar dos vaivéns da narração, dado que o verdadeiro nome só aí é revelado. Naquele momento que principia a história, Riobaldo é tomado por fortes sentimentos de temor pelos perigos do Rio São Francisco e também de vergonha, de início, por estar esmolando; depois, pela proximidade do menino que lhe havia dado a mão para descer o barranco e, ainda, pelas suas roupas pobres comparadas com as do "Menino mocinho". Quanto às águas caudalosas do rio, teve "o medo imediato", ou seja, temeu mesmo sem lembrar-se do "Caboclo-d'Água", da "onça-d'água", a ariranha. Os movimentos do rio e sua extensão causam-lhe grande temor: "O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d'água, de parte a parte"; "[...] o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia" (ibidem, p.83).

O novo companheiro é, ao contrário dele, portador de coragem e segurança inédita, afirma que não costuma ter medo e, ao mesmo tempo, manifesta interesse pelo protagonista: fala-lhe com voz muito natural; segura-lhe a mão para descerem o barranco como dito; mais tarde, pega-lhe novamente a mão: "E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa" (ibidem, p.84). Ainda encoraja-o, pressentindo um potencial muito difícil de ser percebido naquele momento: "Você também é animoso..." (ibidem).

Apesar do medo que o fazia "tremido todo assim" (ibidem), Riobaldo acompanha o Menino na travessia do São Francisco e, na outra margem, a de "lá", vê o companheiro enfiar a faquinha na coxa do mulato que os havia ameaçado, insinuando estarem fazendo o que não deviam. Com receio da volta do mulato, Riobaldo quer ir logo embora, mas o amigo recente afirma com firmeza, mas "gentil": "– Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem..." (ibidem, p.85).

Na volta, de que o narrador não dá "desenho", uma vez que foi "tudo igual, igual" (ibidem), Riobaldo fica sabendo que o Menino é diferente de todo mundo, porque o pai dele quer que assim seja. Ao final da narração desse episódio, temos: "E eu não tinha medo mais. [...] O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome" (ibidem, p.86).

Esse primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim, que o conduz pela travessia do São Francisco, tem sido visto pela crítica como iniciático. Sua condição de rito de passagem é clara, culminando com a modificação, a transformação da personagem – ou com o começo da mudança. Isso se dá pela aprendizagem de que o medo, mesmo quando inevitável, pode ser substituído pela coragem e a vergonha, pela segurança. Isso ocorre pelo ato de vivenciar a violência – a ameaça do mulato, a quicé enterrada na sua coxa, o "seu gemido urro" (ibidem, p.84) – e de experimentar a estranha sensação do contato com a mão do companheiro, que lhe dá vergonha "de outra qualidade" (ibidem). Além disso tudo, em Riobaldo desponta a percepção da beleza natural circundante também por meio do aprendizado com o Menino. A iniciação acontece, portanto, em várias dimensões dos afetos.

Consideramos, portanto, que, no excerto selecionado, tem-se um momento, como alguns outros em *Grande sertão: veredas*, em que se constrói um espaço-tempo carregado de sentidos, de símbolos e de apelo afetivo que conformam um sertão mítico que não se reduz à representação do espaço regional brasileiro. Acreditamos ainda que é importante verificar de que modo tal tempo-espaço mítico é constituído e, para tanto, é imprescindível analisar o papel da descrição nas páginas em pauta.

O espaço-tempo inaugural

Boa parte do segmento que relata o episódio em questão é feita de forma descritiva. A consequência mais visível disso é o fato de esse único episódio ser narrado em seis páginas (ibidem, p.79-86),

enquanto em apenas quatro das páginas subsequentes revelam-se, rapidamente, eventos e experiências também importantes na vida e para a vida do futuro chefe de jagunços, como a morte da mãe: "Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte" (ibidem, p.87); a mudança para a fazenda São Gregório, do padrinho-pai, Selorico Mendes; a ida para o Curralinho para "ter escola"; a iniciação sexual; a admiração do padrinho pelos jagunços. A descrição é mínima nessas páginas. De Rosa'uarda, por exemplo, que lhe ensinou as "primeiras bandalheiras, e as completas", sabe-se apenas dos olhos, "que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular" (ibidem, p.90).

Temos, então, no primeiro encontro Riobaldo-Diadorim, uma disparidade entre o que se conta e o modo como se conta, em termos da relação entre a história e o discurso.[1] Há, de certo modo, grande extensão do discurso para relatar um acontecimento único, o que revela que se trata de algo de fundamental importância.

A expansão do discurso na narrativa pode ser motivada pela presença de descrição ou de alguma forma de digressão e o resultado desse procedimento é a pausa discursiva (Genette, [197-]), ou seja, no que diz respeito à duração temporal, a história – em termos de ações visíveis – pouco caminha e o discurso alonga-se. Tal prolongamento pode indicar o episódio como fulcral. No trecho analisado, a pausa discursiva deve-se à existência da descrição, o que nos leva a examinar como ela é elaborada para construir um momento especialíssimo.

Como adiantamos, o excerto com que trabalhamos representa um tempo-espaço mítico, iniciático, que foge ao discurso realista. No entanto, tem determinada relação com esse tipo de discurso no que se refere à técnica literária utilizada na descrição. Por esse motivo, tomamos como ponto auxiliar para a leitura do trecho rosiano algumas propostas de Philippe Hamon, em "O que é uma

---

1 Como se sabe, para Genette ([197-]) a história é a sucessão de acontecimentos e o discurso é formado pelo texto cuja extensão temporal pode ser computada por meio da quantidade de páginas, de parágrafos, de frases.

descrição?" ([197-]), em que o ensaísta estuda a descrição na sua figuração realista e também naturalista. Aliás, é comum, nas pesquisas sobre descrição, ter como objeto o texto realista, como não poderia deixar de ser. Hamon (ibidem) relaciona sinais delimitadores da descrição realista, o modo como ela funciona mostra sua coesão semântica e seu papel na narrativa, tomando Zola como exemplo. Na descrição, diz Hamon (ibidem, p.59-62), a personagem deve olhar um objeto, falar dele ou agir sobre ele. No primeiro caso, pode haver uma personagem fixa (em qualquer posição) diante do objeto ou panorama móvel ou mutável ou uma personagem móvel que é turista ou explorador.

Na descrição realista haveria, ainda, "temas obrigatórios", como personagens-tipo (pintor, esteta, espião, comadre, neófito), cenas-tipo (chegada adiantada a um encontro, intrusão em lugar desconhecido, passeio, pausa etc.) e motivações psicológicas, como distração, curiosidade, interesse, prazer estético, volubilidade, fascinação (ibidem, p.63-64). Tais elementos serviriam como marcas introdutórias da descrição e constituiriam uma temática vazia inteiramente predeterminada por postulados do autor, como a verossimilhança. Sua função seria a de evitar o hiato entre descrição e narração.

No trecho de *Grande sertão: veredas* que analisamos, não há personagem-tipo nem cena-tipo, mas Riobaldo, nesse episódio, entra num espaço desconhecido, é neófito em relação ao que vê e ao que vivencia; além disso, sente-se entre temeroso e fascinado. A travessia é contada ao narratário letrado – e ao leitor – com detalhes, o discurso é alongado, como se tudo ou quase tudo o que viu e viveu tivesse permanecido na memória do protagonista-narrador, com todas as emoções então experimentadas. Motivado psicologicamente num sentido amplo que inclui várias dimensões da vida interior, Riobaldo tem a atenção despertada, os sentidos postos em situação de alerta, misturam-se o medo, a curiosidade, a fascinação, o prazer estético, o desejo. Isso permite dizer que a presença da descrição é movida por uma personagem que toma contato, pela primeira vez, com um determinado espaço que lhe causa forte impressão.

Hamon (ibidem, p.67) propõe também seis tipos de possibilidade de dosagem da previsibilidade e regulação da homogeneidade semântica da descrição. Tratando de um desses tipos, refere-se a descrições técnicas, em que se reúnem, a cada termo técnico, para evitar a incompreensão e levar à legibilidade, predicados qualificativos, explicativos, parafraseantes, metafóricos, estereotipados etc. Lembra, ainda, que esse tipo de descrição aproxima-se da constituição de verbete do dicionário, equivalendo-se à parte explicativa ("semantizada"), a uma denominação ou a uma expansão.

No romance de Guimarães Rosa e na sua obra de modo geral, como já mostrado (Nascimento, 1987), termos regionalistas, técnicos, arcaísmos e estrangeirismos são explicitados, explicados na sequência textual como na narrativa realista examinada por Hamon. Veja-se, por exemplo, a definição detalhada da palavra "porto":

> Hoje, lá é o porto do seo Joãozinho, o negociante. Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há. Assim sendo, verdade, que se chama no sertão: é uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito. [...] O de-Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. [...] O porto tem de ser naquele ponto, mais alto, onde não dá febre de maresia. A descida do barranco é indo por a-pique, melhoramento não se pode pôr, porque a cheia vem e tudo escavaca. (Rosa, 1968, p.79)

É difícil dizer que não se trata também de uma tentativa de homogeneização semântica, se por isso entendermos a possibilidade – e até mesmo a garantia – de determinada compreensão por parte do leitor, de tal forma que a palavra em questão tenha o seu sentido percebido de acordo com a intenção do escritor, isto é, dentro de uma esfera semântica específica.

A tão estudada elaboração rosiana, no que diz respeito à palavra, deve ser entendida em duas direções principais. De um lado, a conhecida exploração poética em todos os níveis, como o sonoro e o semântico, compondo, por exemplo, a polissemia. De outro lado,

cabe considerar também a preocupação de Guimarães Rosa com o significado, digamos, correto da palavra no segmento em que é utilizada, como se nota na citação acima.

Naturalmente, tal preocupação é perceptível no discurso literário do escritor, mas ela pode ser ainda evidenciada por meio das pesquisas realizadas no Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, especialmente nas séries *Estudos para a obra* (idem, [19--]) e *Correspondência* (idem, [19--]). O interesse do escritor pelo significado das palavras pode ser medido pela imensa quantidade de anotações referentes a vocabulários de variada espécie, compostos de palavras que vão daquelas ouvidas dos sertanejos a escritos eruditos.

Esse cuidado é, muitas vezes, complementado por ilustrações visuais, como desenhos e mapas. Assim sendo, na série *Estudos para a obra*, do Fundo mencionado, encontramos dois desenhos a lápis do barrento São Francisco, decalcados do livro de Richard Burton, como Guimarães Rosa (idem, [19--]) esclarece. A pesquisa rosiana nos apontamentos do conhecido viajante do século XIX, para localizar os portos do Velho Chico, e a anotação abaixo de um dos desenhos sobre o termo regional "porto", trazendo a definição "vendinha, casa", utilizado no trecho citado do romance, comprovam a preocupação do escritor a que nos referimos e imprimem veridicção ao cenário sertanejo.

Outra anotação, junto do mesmo desenho, indica o interesse do escritor por outro dado da cultura sertaneja: "cana brava (juçara), canoa de cedro, tamboril, vinhático" (ibidem). Em *Grande sertão: veredas*, tal nota é recriada, compondo um dos motivos do medo do protagonista de acordo com a realidade do sertão. No livro, na travessia do São Francisco, no alto do rio, Riobaldo tem medo de se afogar, não sabe nadar, mas está, até então, "agarrado" a uma esperança, porque tinha ouvido dizer que, quando a canoa vira, fica boiando e basta apoiar-se nela para não afundar, como ele diz ao canoeiro e ao menino. O canoeiro, que conduz os dois meninos, o contradiz: a canoa em que eles estão é de madeira que não flutua. Riobaldo, maldizendo a escolha da embarcação, enumera alguns dos

tipos adequados de madeira para fazer "canoas boiantes", anotados por Guimarães Rosa:

> – "Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d'óleo não sobrenadam..." Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! (idem, 1968, p.83)

Para a criação do episódio selecionado, Guimarães Rosa valeu-se também da transfiguração de notas de *A boiada* (idem, 1952), diário de viagem ao interior mineiro realizada em 1952 e conservado no mesmo Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros. Um enunciado das páginas do romance – "A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só" (idem, 1968, p.82) – e o seu desenvolvimento são fundamentais para que seja cumprido o ritual iniciático de Riobaldo. A nota do diário de viagem diz: "O S. Francisco – barrento – recebe o Rio de Janeiro, – de água verde" (idem, 1952, p.16).

O papel de ameaça representado pelo rio – por meio da antropomorfização do São Francisco – é, por conseguinte, efetivado com o auxílio da transformação do texto de *A boiada*. Nessa transcriação da anotação de viagem, cabe notar, em comum com a descrição realista-naturalista – ou, talvez, com boa parte das descrições –, no segmento de *Grande sertão: veredas* em pauta, a expansão por meio de metáforas ou metonímias. Outro momento em que tal expansão ocorre encontra-se no seguinte trecho: "Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio e uns sussurros de desamparo" (idem, 1968, p.83). Portanto, se na descrição realista, de acordo com Hamon ([197-]), tais recursos podem fazer parte de um conteúdo semântico vazio, no que diz respeito ao romance de Guimarães Rosa trata-se de condição

fundamental para construírem-se sensações de medo e vergonha que acometem o protagonista.

Além das relações apontadas entre as descrições rosianas e as realistas, vale lembrar que tais passagens do romance possuem também semelhanças com descrições da Antiguidade, o que a poesia pastoril representa com perfeição, como mostra Ernst Robert Curtius (1957), em "A paisagem ideal", no estudo sobre a literatura europeia e a Idade Média latina. Em diferentes momentos, como no final da Antiguidade, na Idade Média, na Renascença e no século XVII, a "paisagem ideal da poesia" bem como a "imagem do homem ideal" foram elaboradas pela retórica, determinando-as "por milênios". A paisagem de Homero vem sendo adotada na sua essência: "[...] o sítio ideal da primavera eterna, como teatro da vida bem-aventurada depois da morte, amável nesga da Natureza, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores" (ibidem, p.194).

No episódio rosiano em análise, a par da "selva selvagem" do Rio São Francisco, propícia ao nefasto, há também a correspondência com a "primavera eterna" na descrição do Rio de Janeiro, configurado como *locus amoenus*. Curtius (ibidem) lembra que o qualificativo *amoenus* é constante em Virgílio para designar "bela natureza" e que se relaciona com o amor. Riobaldo inicia-se no belo da natureza e em sentimentos que posteriormente desenvolve, como o amor por Diadorim, por meio dos encantos apontados pelo "Menino mocinho":

> Foi o menino quem me mostrou e chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – "As flores..." – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas [...]. Um pássaro cantou. Nhambu? (Rosa, 1968, p.82)

Para a construção desse oásis, da beleza que o envolve, houve também a transposição literária da seguinte anotação de *A boiada*: "Na canoa: No mato margem direita: alto, nas árvores, abundantes, sempre as flores roxas do olho-de-boi: cipó (trepadeira). [...] Canta um pássaro. (Nhambu?)" (idem, 1952, p.6).

O lugar ideal, assim descrito, tem função precípua na narrativa, não se tratando de elemento com papel estético ou meramente decorativo. É responsável pelo contato de Riobaldo com a beleza da natureza primaveril, até então desconhecida para ele, por meio da construção de um ambiente composto por elementos próprios da região sertaneja representada.

O que foi mostrado revela a possibilidade de considerar-se que os interstícios descritivos são imprescindíveis para a configuração de um mundo belo e seguro, num momento, e perigoso, ameaçador e violento, em outro, ou ambos, quase ao mesmo tempo. Não constituem apenas o cenário propício para o ritual de passagem, constituem também esse mesmo ritual. Aqui, pode-se dizer, a descrição narra.

No excerto que se segue, a descrição do Menino é de suma importância para o desenvolvimento posterior do sentimento de Riobaldo por ele. Sendo assim, o discurso descritivo acionado tem um escopo específico, que é relacionado, portanto, com um dos pontos cruciais da história do protagonista: seus sofrimentos e especulações no presente da narração e seu envolvimento amoroso com o companheiro jagunço: "Achava que ele [o Menino] era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, sem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga" (idem, 1968, p.81).

Temos aqui uma das muitas indicações da fineza das feições de Diadorim e de outros traços de sua feminilidade que vão culminar com a revelação de que o jagunço era, na verdade, uma donzela guerreira.

No estudo citado, Philippe Hamon ([197-]) traz outras peculiaridades da descrição que permitiriam aproximar o trecho do autor de *Sagarana* das especificidades da descrição realista. Todavia, determinadas características destacadas por Hamon (ibidem) como próprias da descrição realista são pertinentes a qualquer descrição, importando o significado de cada uma na obra investigada.

Na passagem da narrativa rosiana selecionada, os segmentos propriamente descritivos não são longos e não se apresentam

isoladamente em relação aos acontecimentos, como no caso da descrição realista, conforme sugestão de Hamon (ibidem). Pelo contrário, os dois tipos de discurso misturam-se e não esgotam trechos pertinentes do caderno de anotações do autor de *Magma*.

As descrições, na narração do primeiro encontro entre Riobaldo e o "Menino mocinho", integram-se no tecido narrativo, constroem a atmosfera mágica, que é a realidade desse momento, com suas conotações sensoriais e míticas, propícias a rituais consagrados. O rito de passagem de Riobaldo – do medo, da vergonha e do desconhecimento, para a coragem, a segurança, a empatia espontânea, a contemplação da natureza – é narrado também através da descrição. O mundo sertanejo que as descrições criam – constituído pela transformação da memória, das anotações e dos desenhos, do universo cultural, pelo engenho rosiano – é universal, apropriado à iniciação ritualística da personagem.

8
Vozes do sertão

[...] meio se escuta, dobro se entende.

(Rosa, 1967, p.46)

[...] todo tentar de melodia já é um ensaio do indefinido.

(idem, 1970a, p.48)

De tudo, quer nascer uma música.

(idem, 1958, p.XVII)

Tratando da linguagem onomatopaica, Karl Bühler (1961, p.241) afirma que a ânsia de um contato e trato direto com as coisas sensíveis é uma atitude do falante psicologicamente compreensível. O homem, separado "da plenitude imediata do que os olhos podem ver, os ouvidos ouvir, a mão 'apreender' [...]", pelo instrumento intermediário que é a linguagem, busca o caminho de volta. Essa seria a explicação simples dos motivos da onomatopeia linguística. A criação onomatopaica resulta da imitação de sons ou ruídos que envolvem os indíviduos no seu dia a dia, mas, entre o ruído originário e o vocábulo criado, não há identidade perfeita, apenas aproximação.

Embora Saussure (1970) qualifique o signo onomatopaico como motivado, porque a escolha do significante em relação ao significado, ou seja, dos termos de uma língua em relação ao seu conteúdo, não é totalmente arbitrária, reconhece que, dado o caráter de imitação aproximativa, é ele, ainda, em certa medida, arbitrário. São sons convencionais representados por signos diferentes em cada língua, exemplifica o mestre genebrino no seu *Curso de linguística geral*:

> Quanto às onomatopeias autênticas (aquelas do tipo *glu-giu, tic-tac,* etc.), não apenas são pouco numerosas, mas sua escolha é já, em certa medida, arbitrária, pois que não passam de imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos (compare-se o francês *ouaoua* e o alemão *wauwau*). (ibidem, p.83, grifos do autor)

As formações onomatopaicas, que deram origem a várias palavras latinas, continuam a ser um meio fértil de ampliação lexical de várias línguas. Conforme se pode depreender da sequência do trecho de Saussure, as onomatopeias, depois de se incorporarem ao sistema linguístico, perdem o caráter de signo motivado:

> Além disso, uma vez introduzidas na língua, elas se engrenam mais ou menos na evolução fonética, morfológica, etc., que sofrem as outras palavras (cf. *pigeon,* do latim vulgar *pipio,* derivado também de uma onomatopeia): prova evidente de que perderam algo de seu caráter primeiro para adquirir o do signo linguístico em geral, que é imotivado. (ibidem, grifos do autor)

O uso lexical das onomatopeias dá origem a substantivos e verbos, que, como visto, perdem a característica original. As onomatopeias literárias, ao contrário, frequentemente são empregadas uma única vez, ficando restritas ao microuniverso de uma obra. Exemplos de onomatopeias literárias são cerca de 150 ruídos (Nascimento, 1979) que representam "vozes" de animais, aves e rumores em geral, usados por Guimarães Rosa nos seus livros.

Destacamos alguns substantivos onomatopaicos encontrados na obra rosiana:

1. que representam vozes de animais:
   a. da andorinha: "O trêmulo pispito [...]" (Rosa, 1969a, p.101).
   b. da cigarra: "De tarde, o daridare [...]" (idem, 1969b, p.110).
   c. da coruja: "[...] do bubulo do corujão-de-orelhas" (idem, 1969c, p.195).
   d. do curiango: "Que o curiango canta é: Curi-angú!" (idem, 1968, p.156).
   e. da vaca: "O oõo das vacas" (idem, 1970b, p.41).
   f. da cambaxirra: "[...] dá um trinadozinho tristris" (idem, 1970a, p.266).
   g. do peru: "[...] outro glugluo" (idem, 1972, p.4).

2. que imitam ruídos:
   a. da natureza:
      "[...] em novembro o roró de uma chuva" (idem, 1970b, p.176).
      "[...] o filifo de últimas enxurradas e goteiras" (idem, 1969b, p.96).
      "[...] um fló de vento soprava" (idem, 1968, p.188).
   b. de objetos e seres inanimados:
      "[...] chlape-chlape das alpercatas [...]" (idem, 1982, p.284).
      "[...] o bloblo dos cubos de gelo [...]" (idem, 1969a, p.4).
      "[...] a sanfona fem-fem [...]" (idem, 1970b, p.153).
   c. de seres humanos:
      "[...] eleleia dos vaqueiros [...]" (idem, 1969b, p.120).
      "[...] tlitlo de pálpebras [...]" (idem, 1970a, p.172).
      "[...] as pestanas til-til" (idem, 1972, p.115).
   d. de animais:
      "[...] o corrute de animais [...]" (idem, 1968, p.120).
      "O esloxo das patas dos bois [...]" (idem, 1969b, p.91).
      "[...] o clique-clique de um ouriço [...]" (idem, 1969c, p.114).

Os verbos onomatopaicos são em menor número (Nascimento, 1979) e também imitam vozes de animais e ruídos em geral:

1. vozes de animais e aves:
   "[...] jeojeou o bico-miúdo [...]" (Rosa, 1967, p.42).
   "[...] tlatlavam os quero-queros [...]" (idem, 1970a, p.103).
   "[...] os porcos crogem [...]" (idem, 1968, p.159).
   "As tantas seriemas que chungavam" (ibidem, p.310).
   "[...] o gavião-ferrugem, que se chamavam no buritizal, quiritavam" (idem, 1969c, p.172).

2. ruídos em geral:
   "O mato – vozinha manda – aeiouava" (ibidem, p.134).
   "O vento úa, morrentemente, auuve, é uma oada [...]" (ibidem, p.142).
   "Um peixe espiririca" (ibidem, p.134).
   "Mas, de vezinha – i – tchungs! – tchungou uma piabinha" (idem, 1982, p.240).
   "E o carro pulou forte, e craquejou estrambelhado, com um quincho do cocão" (ibidem, p.317).

Às vezes há trechos onomatopaicos praticamente inteiros, como este de *Noites do sertão*, em que prevalece o barulho do vento:

> Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – *Ih... O úù, o ùú*, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha olhos. Aganha com possança. E õe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psìuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutáu, em veludo. *Í-éé... Í-éé... Ieu...* (idem, 1969c, p.142, grifos do autor)

Esse trecho provoca o seguinte comentário de Edoardo Bizzarri (1980, p.72-73), que teve a tarefa de vertê-lo para o italiano:

> Desculpe a chatice do mais amolante dos seus tradutores que é também o mais Miguilim e atento de seus leitores. Acontece que eu acho todo o trecho (que aliás começa na p.692 e termina na 695) de grande validade poética; e não me conformo com os rótulos de hermetismo, surrealismo ou até concretismo e outros ismos, com que outros leitores poderiam ficar satisfeitos. Os ismos passam e a poesia fica. Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel). Mas crasso é meu ouvido de homem da cidade. Você pode ajudar-me a captar a sinfonia inteirinha, para que eu possa, em parte, transmiti-la aos degenerados descendentes do pai Dante?

Guimarães Rosa (apud ibidem, p.66, grifos do autor) o atende e faz isso com visível prazer. Numa só página da carta de 4 de dezembro de 1963, procurando esclarecer as dúvidas de Edoardo Bizzarri quanto ao sentido de determinados vocábulos, trata de três palavras onomatopaicas, todos da novela "Cara-de-Bronze":

> p.570 linha última: "quinculinculim"(onomatopaico do barulho das moedas?)
>
> Sim!
>
> p.578 linha 14 última: "eslôxo" (onomatopaico?)
>
> Sim. (O espoco das patas entrando e saindo no barro)
>
> p.610 linha 8: "daridare" (dardejar?)
>
> Onomatopeia, mas servindo-se do nome tupi: *daridare* = a cigarra. (*acari* = também assim chamavam os tupis a cigarra). (Normalmente, em tupi, sendo "araci" – a manhã).

Segundo Bühler (1961, p.257), a língua, em face desse tipo de som, acha-se diante de duas situações linguisticamente criadoras: a

primeira refere-se aos balbucios da criança; a segunda situação produtiva, já na vida adulta, é a onomatopeia que reproduz formas em movimento, figuras dinâmicas percebidas pelos órgãos sensoriais. O que Edoardo Bizzarri (1980) pede a Guimarães Rosa é que ele explicite essas imagens onomatopaicas inovadoras: o modo peculiar de ele sentir e ouvir o mundo, o que nos lembra a afirmação de Karl Bühler (1961) reproduzida no início deste texto.

Em vários desses exemplos de ruídos e vozes de animais, Guimarães Rosa combina a onomatopeia com a aliteração para representar os sons imitativos do sertão. Esses recursos que visam a reduzir a forma escrita a sons percebidos, segundo lembra Mary Daniel (1968, p.138), deve-se ao fato de que a maioria das suas obras é estruturada em forma de narrativa oral e o autor "Escolhe cuidadosamente combinações de vogais e consoantes em registro alto e baixo e de qualidade áspera ou suave para reproduzir fielmente em forma escrita o efeito desejado" (ibidem, p.141).

O autor de *Sagarana*, discutindo em correspondência com os tradutores a melhor forma da versão de sua obra para outros idiomas, sempre valoriza a oralidade dos textos. Sua preocupação com o aspecto sonoro da linguagem é tanta que sugere ao tradutor para o alemão, Meyer-Clason, a elaboração de um "Glossário", que deveria acompanhar a versão para essa língua. E diz ainda: "Lembro-me que lhe disse também que a pronúncia das palavras devia ser apresentada figurada" (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965).

Em vários trechos de cartas para Harriet de Onís, tradutora de *Sagarana* para o inglês, há reflexão sobre o valor sonoro do significante:

> [...] nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a "sensação" mágica, visual, das palavras, quanto a "eficácia sonora" delas [...]. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965)
>
> Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma

gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de "música subjacente". (Rosa, FJGR; carta de 11/2/1964)

A "música subjacente" das palavras que emana dos sons do sertão rosiano provoca uma ruptura na expectativa do lugar-comum automatizado nos signos arbitrários da língua e atrai a atenção do leitor especialmente para o plano sonoro da linguagem. A palavra, nesses textos, vale não apenas pela função prática – ou, como denomina Guimarães Rosa na carta a Harriet de Onís (Rosa, FJGR; carta de 9/2/65), "função instrumental" –, mas pode valer também pelo que é: por sua magia de sonoridade, função poética, no dizer de Jakobson (1969): aquela em que a mensagem se volta para si mesma, focalizando os próprios signos.

Nas onomatopeias rosianas, o fonema deixa de ser apenas uma unidade distintiva para adquirir também um valor significativo. Há uma semantização do significante: o som é o próprio sentido. O signo torna-se reflexivo, projetando-se no discurso: ele contém, ao contrário dos signos não motivados – explicitamente –, o significado e é sua imagem sonora.

9
Paixão do medo no sertão

Nosso objetivo, neste estudo, é verificar como se constrói a paixão do medo no conto "Estória nº 3", de *Tutaméia: terceiras estórias*, de Guimarães Rosa (1967). Para tanto, baseamo-nos no modo como a semiótica greimasiana trata as paixões, examinando as configurações discursivas, ou seja, as cenas enunciativas do texto que constituem a paixão mencionada, diferenciando-a de qualquer outro comportamento passional.

Diferentemente de Aristóteles, que, na *Retórica das paixões* (2000), as concebe como um recurso para persuadir o auditório, a semiótica greimasiana, a partir de meados de 1980, passa a considerar a paixão como um componente do percurso gerativo do sentido que constrói também uma dimensão do discurso. Do mesmo modo que com a dimensão pragmática e com a cognitiva, busca-se estabelecer um percurso para a dimensão passional. Tendo, respectivamente, como modalizadores *fazer*, *saber* e *sentir*, essas dimensões configuram o sujeito de ação, o sujeito cognitivo e o passional e constroem a figura do ator, individualizando o actante-sujeito do nível narrativo, diferenciando-o dos outros que compõem a cena enunciativa, dando-lhe um corpo próprio que cria um simulacro do mundo natural.

O medo: uma paixão narrativizada

Em "Do temor e da confiança", capítulo 5 de *Retórica das paixões* (ibidem), Aristóteles, tratando da paixão do temor, pergunta-se, segundo os três pontos de vista estabelecidos por ele para caracterizar as paixões, que espécies de coisas se temem, a quem se teme e em que estado de espírito. Responde à primeira questão definindo o temor como

> certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se temem todos os males, por exemplo, o de que alguém se torne injusto ou de espírito obtuso, mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos; e isso quando não se mostram distantes, mas próximos e iminentes. [...] Por isso, até os indícios de tais coisas são temíveis, porque o temível parece estar próximo; é nisso, com efeito, que reside o perigo, a aproximação do terrível. (ibidem, p. 31)

Em relação a quem se teme, enumera tipos de pessoas que se deve temer, como o injusto, o vingativo, o perverso, descrevendo também a disposição do indivíduo que teme:

> Se o temor é acompanhado de uma expectativa de mal aniquilador, é evidente que ninguém teme entre os que creem que nada poderiam sofrer; não tememos aquilo que não julgamos que poderíamos sofrer, nem aqueles que não se crê que poderiam causar algum mal, nem mesmo o momento em que não poderia acontecer alguma coisa. Necessariamente, pois, os que pensam que podem sofrer algum mal temem não só as pessoas que podem causá-lo, mas também tais males e o momento da ocorrência. (ibidem, p.33-34)

Sempre pensando no auditório, Aristóteles (ibidem, p.35) trata das razões do temor, lembrando que, havendo necessidade de que os ouvintes sintam tal paixão, "é preciso pô-los nessa disposição de espírito, dizendo-lhes que podem sofrer algum mal". É preciso mostrar também a outros mais fortes que eles podem sofrer males

que advêm de quem não se imaginava ou de circunstâncias não esperadas. Para Aristóteles (ibidem), ainda, a paixão contrária ao temor é a confiança, porque o que a inspira é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação.

Em "Peur, crainte, terreur, etc.", Fontanille (2005, p.215) afirma que o medo, o temor e o terror são paixões enraizadas na nossa mais arcaica animalidade e estão bem afastadas de paixões mais nobres, que dão sentido à existência, como a curiosidade, o amor, o ciúme, a ambição, a admiração, entre outras. Outra característica, segundo Fontanille (ibidem), dessa gama de paixões é que elas são incompatíveis com as estruturas narrativas canônicas, porque, nas últimas, a experiência é reconfigurada e encontra uma orientação, uma coesão e uma significação, enquanto o medo parece decompor o sentido da experiência ou ele é a experiência da decomposição do sentido. O sujeito atemorizado tem uma postura de rejeição ou de fuga em relação ao objeto, sendo difícil produzir ou restaurar o sentido da ação, diferentemente do que acontece no esquema canônico, em que se instala um programa narrativo de busca que supõe certa relação de atração entre o sujeito e seu objeto-valor. Como esse objeto pode constituir-se para o sujeito como indefinido e não identificado, Fontanille (ibidem) denomina-o de fonte. Conforme a identificação da fonte, passa-se de uma presença espaçotemporal vaga – de um objeto que custa a se atualizar, manifestando-se a inquietude, a ansiedade, a angústia – a um espaço-tempo ritmado, articulado e saturado de objetos que amedrontam e causam terror. Poder-se-ia dizer que essa gama de paixões inventa o objeto: ele já existia virtualmente, mesmo que o sujeito não o houvesse reconhecido, e, em seguida, ganha nome, aparência, pode ser isolado, circunscrito e enfim se propaga, contaminando por completo o espaço e o tempo daquele que sente medo (ibidem, p.216).

Do ponto de vista existencial, o medo resulta da confusão ou inversão de horizontes do "ser da preocupação" e do "ser para a morte". Na maior parte das narrativas de medo, está circunscrita a fronteira entre a vida e a morte – medo da própria morte ou da morte de alguém próximo – e os estados intermediários que subentendem o motivo do "indecidível" (ibidem, p.225).

Greimas, em "A busca do medo" (1975), comentado por Fontanille (2005, p.225), dedica-se ao estudo de contos lituanos que têm como temática "o herói sem medo". O semioticista mostra que o herói que não conhece essa paixão é insensível ao estranhamento causado por criaturas do além. No *corpus* lituano, esses seres são de dois tipos: as "almas mortas", que continuam tendo uma existência paralela à dos vivos e se manifestam pela presença física, e os "diabos", que não pertenceram ao mundo dos vivos, mas que o impregnam com os seus malefícios. A fronteira entre os dois mundos – como a divisão entre a noite e o dia – torna-se instável. No entanto, pouco importa a sua ocorrência, porque o herói sem medo, conforme Greimas (1975, p.225), é

> aquele que nega deliberadamente e em qualquer circunstância a existência da fronteira entre os dois mundos; seu comportamento é o mesmo com todo mundo: nem as aparências estranhas, nem as ações anormais o surpreendem; e as palavras que profere são sempre marcadas por uma intenção de normalidade. O herói participa, portanto, de uma vida dupla: a disjunção da vida e da morte não lhe diz respeito.

Para o fato de o herói sem medo transgredir a barreira entre os dois mundos, Fontanille (2005, p.226) propõe uma hipótese diferente da de Greimas: conhecer o medo é ser sensível às fases intermediárias entre a vida e a morte, ter a experiência insuportável da fronteira entre o vivente e o não vivente. Apreendida do ponto de vista daquele que pertence exclusivamente ao mundo dos vivos, essa fronteira é desconhecida e traumatizante.

Sendo assim, Fontanille (ibidem, p.217) estabelece uma tipologia para o medo, de acordo com o desenvolvimento das formas observáveis e a intensidade da expressão dinâmica: quando esses dois elementos são fortes, o resultado é a construção de "atores do medo", com estabilidade icônica e motivos estereotipados, ou seja, figuras codificadas e imediatamente reconhecidas, como, por exemplo, o lobo que devora, a tempestade que destrói. Quando o

desenvolvimento das formas é fraco e a intensidade, forte, manifestam-se as "forças do medo" em forma de presença ameaçadora. O efeito de presença estranha decorre do apagamento das formas identificáveis e da atualização de propriedades secretas, impalpáveis, sem aparência, que agem profundamente sobre o sujeito, como operadores tímicos e proprioceptivos, como, por exemplo, em situações em que ele não identifica mais as coisas e vê somente formas e cores. Quando a intensidade é fraca e o desenvolvimento, forte, manifestam-se as "formas do medo" figurativizadas por coisas monstruosas, atípicas e fantásticas, como combinações míticas ou monstruosas, misturas de espécies que impedem o sujeito de prever o tipo de percurso da ação dos actantes. Quando os dois elementos são fracos, há apenas a "aura do medo", que se manifesta por uma presença difusa, um mal-estar indefinido.

Essa tipologia possibilita a descrição do percurso do medo, permitindo acompanhar as transformações textuais que se exprimem por meio de modos sucessivos de apreensão do objeto – por exemplo, pode-se passar da "aura" ao "ator", à "forma" e à "força".

Para Fontanille (ibidem, p.231), o horizonte último das paixões do medo é o do contágio do corpo pela estrutura imprecisa, vaga da fonte; as numerosas variantes são declinações parciais e específicas sofridas pelo sujeito em consequência desse contágio. Para começar, pode haver enfraquecimento da competência modal (perda do querer, do saber e/ou do poder). Essa perda da competência do sujeito atemorizado resulta do caráter vago da fonte, no decorrer do processo de identificação deletério. Ao contrário, apreender e compreender a estrutura daquilo que ameaça, poder avaliar a sua força, a sua estratégia e as suas intenções, é encontrar as condições comuns da confrontação e poder adaptar as próprias intenções, a própria estratégia e desenvolver a resistência.

Em seguida, pode haver declinação de componentes corporais: ao sujeito atemorizado, que perdeu o seu equipamento modal, restam apenas um corpo e a estrutura sensorial, afetada por muitas modificações que exprimem os diversos modos de contato com o outro e por reações de defesa: o frêmito, as palpitações, os arrepios causados

pelo contato com uma superfície imprópria; a crispação, a constrição e o estreitamento de todas as aberturas corporais (notadamente no caso da angústia) que respondem e resistem à tentativa de invasão.

O equipamento sensório-motor é o último bastião a defender. Diante do outro, o sujeito atemorizado é reduzido à experiência fenomenológica elementar: o ajustamento hipoicônico descrito por Husserl, conforme lembra Fontanille (ibidem), como "apreensão analogizante" do corpo alheio pelo próprio. Mas a alternativa que se oferece é insustentável: ir até o fim do ajustamento hipoicônico, adaptar a sensório-motricidade do próprio corpo à morfologia do outro, ou renunciar a esse ajustamento destruidor e simultaneamente perder toda a percepção do outro e de si mesmo. Eis por que o medo pode ser uma emoção sem objeto, sem causa e, no mínimo, uma simples experiência sensório-motora e cinestésica. Para Fontanille (ibidem), se forem aproximadas muitas das observações por ele acumuladas até esse ponto das suas reflexões, obtém-se uma definição da experiência do medo, independentemente do objeto, do simulacro projetado e de todos os outros parâmetros que o fazem variar. Essas observações são as seguintes:

1. quando o objeto não é identificável nem localizável e não tem manifestação específica, o medo apresenta-se como um mal-estar proprioceptivo, mais ou menos marcado, cuja fonte é destacada, debreada pelo sujeito e projetada sobre o mundo percebido;
2. o medo aparece como um efeito do desmoronamento, da ocupação, da possessão (virtualização do lugar do sujeito, que lhe permitia, até então, ser o organizador do campo sensível), quando, a partir da orientação centrípeta (organizada em volta do ego) que caracteriza o medo, busca-se o princípio comum a todas as formas de invasão do campo sensível;
3. quando se tenta delimitar a experiência sensível elementar do medo, partindo da morfologia imprecisa da fonte e do corpo "outro", chega-se à última fase da análise, ao núcleo fenomenológico da experiência: o impossível e/ou traumatizante ajustamento hipoicônico do corpo ao outro corpo.

O núcleo experiencial do medo, o caminho que se toma para chegar a ele, conclui Fontanille (ibidem, p.232), é sempre o mesmo: uma experiência da decomposição do sujeito – topológica (desaparecimento do seu lugar no campo), cinestésica e sensório-motora (percepção dos movimentos), ou fenomenológica (desorganização de ou pela apreensão analógica).

A relativa independência da experimentação sensório-motora e cinestésica, no que concerne a todas as outras determinações e consequências do medo, confere-lhe um *status* original, que a literatura tradicional não deixa de explorar. O conto-tipo "Aquele que partiu aprende o medo", na versão dos irmãos Grimm, narra, justamente, como um jovem que passava por idiota na vila, por nunca ter tido medo, é mandado para a floresta pelo pai, com a esperança de que tenha encontros aterrorizantes. Entretanto, almas penadas, espectros, bruxos, nada o amedronta. Livrando-se dessas criaturas monstruosas, liberta o país de tais seres. Em recompensa, recebe a filha do rei em casamento. Ela é que o faz descobrir o medo, sob uma forma sensório-motora – o frêmito –, jogando sobre o seu corpo, enquanto ele dorme, um aquário com água e pequenos peixes.

Esse conto aponta duas questões essenciais: 1) as paixões do medo não são aquelas que mais contribuem para a construção do sentido da vida; porém, aquele que não conhece a menor manifestação delas não pode ser de todo normal, pois lhe falta uma experiência elementar de relação sensível com o mundo tal qual ele é; 2) a narrativa permite começar a compreender o que é o medo, por simular experiências sensório-motoras que lhe são específicas (ibidem, p.232-233).

O medo de Joãoquerque

Em "Estória nº 3" temos, em quatro páginas, o relato do acontecido a Joãoquerque. Ele e a sua amada Mira, recentemente enviuvada, conversam na cozinha da casa dela, quando ouvem um estrondeante "*Ô de casa!*" (Rosa, 1967, p.49, grifo do autor). Essa saudação, comum no interior brasileiro, ao invés de produzir um

sentimento eufórico, motiva, de imediato, reações físicas que têm a ver com o medo: Mira deixa cair a escumadeira (estava fritando bolinhos para o jantar), cobre o rosto com as mãos "por ímpeto de ato", mas, em seguida, retorce-as e aperta-as contra os seios, enquanto "Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticuloso" (ibidem). Nota-se, na sequência de reações sensório-motoras dos dois atores, aquelas destacadas por Fontanille (2005, p.231) – a crispação e a constrição –, indicadoras da resistência à tentativa de invasão, como consequência da declinação de componentes corporais, quando o sujeito com medo perde o seu "equipamento" modal, sobrando um corpo e uma estrutura sensorial afetada por mudanças próprias do contato com o outro e pela busca de defesa. Outras manifestações dessa declinação surgem no decorrer da ação relativamente a Joãoquerque: "[...] pegado pelos entremeios, seus órgãos se movendo dentro do corpo, amarga grossa em fel e losna a língua, o coração a se estourar feito uma muita boiada ou cachoeira [...] falto de mais alma, no descer do suor" (Rosa, 1967, p.49-50). Temos aí as palpitações de que fala Fontanille (2005, p.231), que também lembra que a exsudação esboça uma nova cobertura, protetora e repousante.

Pelo quadro das primeiras reações, o leitor percebe que a ameaça se difunde no espaço-tempo da cozinha, saturando-o, e que ela é intensa, toma toda a atenção dos atores. O brado "*Ô de casa!*" é ameaçador, porque os atores reconheceram a voz que o produziu, sabiam o que ela significava – delineia-se, portanto, pelas suas propriedades –, e é seguido de murros na porta e correria na rua, após estampido de arma. Contudo, somente no quarto parágrafo a voz é identificada para o leitor, quando o motivo do medo é figurativizado no ator "vilão Ipanemão". O conteúdo do substantivo comum mais a terminação /ão/ dos dois substantivos que reforça o grau aumentativo – ainda que dele não se trate no caso de vilão – enquadram o objeto do medo do par amoroso na figura de um estereótipo que, em consequência do seu imaginário cultural, é facilmente identificável. Para os desavisados leitores, o narrador começa a montagem do programa narrativo do ator movido pelo medo: "[...] cruel como brasa mandada, matador de

homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol de flagelos. De que assim lhes sobreviesse, mediante o medonho, era para não se aceitar, na ilusão, nesses brios" (Rosa, 1967, p.49).

Em tom cômico, o narrador retoma a qualificação do vilão ao mesmo tempo que constrói o medo de Mira: "[...] maior mal à maior detença ou a subiteza, *a, a, a,* o Ipanemão! dele era o que se passava, dono das variedades da vida, mandava no arraial inteiro. Mira via o instante e adiante, desenhos do horror [...]" (ibidem, grifo do autor). Vemos na cena as exigências propostas por Aristóteles para que o sentimento de medo seja provocado: a ameaça de um mal passível de trazer grande desgosto, que deve estar próximo e que pode ser representado por um indivíduo marcado pela perversidade.

Já pela divisão de Fontanille (2005, p.217), no que se refere à forma do objeto do medo, em formas estereotipadas e "coisas" de morfologia instável, visivelmente estamos no primeiro caso, reiterado na obra de Guimarães Rosa. Lembramos, por exemplo, o conto "Corpo fechado", de *Sagarana*, ou "Famigerado", de *Primeiras estórias*, em que a ausência de autoridade institucional permite toda sorte de abuso e violência por parte de valentões locais que agem à solta, sem limites ou peias. Se não se trata do ogro das histórias populares, é uma encarnação cujo poder se deve às condições sócio-históricas e políticas do interior do país. O seu papel – o de violador de mulheres e matador de homens – bem como o seu percurso de ação e a maneira como esse ator manifesta a sua força são também estereotipados, como acontece com o lobo ou a tempestade ressaltados por Fontanille (ibidem). Nesse caso ainda, a estabilidade icônica é garantida, a intensidade da expressão dinâmica é forte e as respostas afetivas são também estereotipadas, como visto. Não se trata, portanto, de uma situação em que se instalam a inquietude e a ansiedade diante de um objeto indefinível, generalizante. O narrador prefere um objeto específico, fixado numa forma claramente amedrontadora, culturalmente identificado num espaço-tempo determinado e não apenas numa fonte não identificável.

Talvez apenas em casos como esse de objeto estereotipado seja possível a ocorrência da surpresa, do susto, do sobressalto, que as

reações físicas imediatas dos atores revelam. Os gestos que antecedem as palavras na narrativa mostram que o medo é uma experiência que precede a categorização do mundo pela linguagem, vem antes das distinções elementares que permitem estabilizar o sentido. É mais um elemento para a consideração de que o medo é "indizível" (ibidem, p.224), ou seja, ele é assim não apenas porque a sua fonte pode ser "indizível", mas também porque a linguagem falha. Vale lembrar que, no conto, a manifestação da linguagem também se dá por meio de formas estereotipadas, repetidas – "*Pai do Céu!* [...] *Pai-do-Céu!*" (Rosa, 1967, p.50, grifos do autor); "*Diabo do inferno!* [...] *diabo-do-inferno!*" (ibidem, p.51, grifos do autor). Finalmente: "*Diabo do Céu!* [...] *diabo-do-céu!*" (ibidem, p.52, grifos do autor). Voltaremos a essas expressões.

Como ocorre em outros contos de *Tutaméia*, o narrador prenuncia a mudança que a ocorrência pode causar na vida dos apaixonados e na daquele que é o objeto do medo: "Mas o destino pulava para outra estrada. Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra" (ibidem, p.49).

Para que tal transformação se concretize, outros elementos são acrescentados na narrativa. Dessa forma, se, ao vilão, são atribuídas características de valentão sintetizadas no aumentativo do seu nome, em relação a Joãoquerque os qualificativos são da ordem da debilitação e do diminutivo. Ao que tudo indica, esse ator, "avergado homenzarrinho" (ibidem), não apenas passa pela experiência do medo, mas é medroso, o que torna o desfecho do conto mais interessante.

Todavia, ainda que desqualificado, Joãoquerque é sujeito da ação – no sentido de compor a cena, vendo a amada fritar bolinhos, conversando "pequenidades, amenidades, *certezas*" (ibidem, grifo nosso) – até surgir a voz do todo-poderoso Ipanemão, quando o ator do medo começa a perder a modalidade do *fazer*, do *querer*, do *saber* e do *poder*, caracterizando a declinação da sua competência modal. Nesse momento, como visto, a dimensão pragmática do discurso dá lugar à dimensão passional. Joãoquerque começa a declinar também no que se refere à reação corporal, o seu corpo é modificado pela presença

do outro: "[...] Joãoquerque, avergado homenzarrinho, que ora se gelava em azul angústia, retornados os beiços, mas branco de laranja descascada, pálido de a ela [Mira] lembrar os mortos" (ibidem).

A intromissão do outro no seu corpo toma todo o campo de presença, constituindo-se no sujeito da ação. A Joãoquerque resta, nessa cena enunciativa que configura o medo, a paralisação total:

> Ele – o nada a se fazer – pegado pelos entremeios, seus órgãos se movendo dentro do corpo, amarga grossa em fel e losna a língua, o coração a se estourar feito uma muita boiada ou cachoeira. – *Pai do Céu!* – e o Ipanemão era do tamanho do mundo – repetia, falto de mais alma, no descer do suor. Ia-se o dia em última luz. Onde estava sua cabeça? (ibidem, p.49-50, grifo do autor)

Não apenas a apropriação do corpo de Joãoquerque pelo vilão figurativiza-se na frase "o Ipanemão era do tamanho do mundo" (ibidem) como também a saturação do espaço. A extensão da figura do valentão – como que obscurecendo o mundo – é paralela à condição espaçotemporal do lusco-fusco.

Movido dessa não ação pelo sujeito destinador Mira, o ator Joãoquerque segue o seu conselho e foge, logicamente correndo com sobressaltos. Não identificando no escuro quintal, que parece interminável e labiríntico, os vultos que o aterrorizam, "derrubou-se", como conta comicamente o narrador. Nessa cena enunciativa, em que a intensidade é fraca e o desenvolvimento, forte, manifestam-se as "formas do medo" figurativizadas por coisas monstruosas, atípicas e fantásticas cujo percurso de ação é impossível prever. Mas o narrador onisciente, em tom jocoso, esclarece ao enunciatário que são "apenas o touro e vacas, atrasados noturnos ainda pastando, de Nhô Bertoldo" (ibidem, p.50).

A fuga não interrompe o percurso do medo de Joãoquerque, o outro apodera-se totalmente do seu corpo, decompondo-o de modo integral: treme "como rato em trapos" ou com "maleitas"; tem "seca a goela e amargume, o doer de respirar" (novamente a constrição, o estreitamento); perde a ação como um "bicho frechado", "imundo

de vexame" e, "suando produzidamente", a sua voz irrompe na narrativa – "*Valia era sossegado morrer...*" (ibidem, p.51, grifo do autor). Nesse momento, ele reduz-se à experiência fenomenológica elementar, ao ajustamento hipoicônico descrito por Husserl como "apreensão analogizante" do corpo alheio pelo próprio corpo. Para Fontanille (2005, p.231), a alternativa para essa situação insustentável, descrita por Husserl, é ir até o fim do ajustamento hipoicônico, adaptar a sensório-motricidade do corpo à morfologia do outro corpo, ou renunciar a esse ajustamento destruidor e, ao mesmo tempo, perder toda a percepção do outro e de si mesmo.

É a decomposição total do sujeito que se deixa vencer pelo medo e quer a morte. Reconhecemos, até esse ponto da narrativa, as cenas enunciativas que caracterizam a paixão do medo, descritas por Fontanille como etapas (ibidem, p.230): 1) a *fascinação*, em que tudo se passa como se as identidades e as propriedades semânticas dos dois atores se solidarizassem: o peso da presença de um arrebata do outro o seu sentimento de presença, a manifestação de potência de um enfraquece a vontade do outro; 2) a *invasão*, em um segundo tempo: a solidariedade inversa entre os dois parceiros compõe uma única identidade; e 3) *o horror*, finalmente, quando a confusão localizada em volta ameaça contaminar o próprio sujeito.

Na continuação do seu relato, o narrador comenta: Joãoquerque "não caiu em si" (Rosa, 1967, p.51), momento em que o sujeito da ação (ou da não ação) principia a recompor-se, aflorando primeiro o sujeito cognitivo, que, pensando na amada Mira, exclama: "*Diabo do inferno!*" (ibidem, grifos do autor) e, em seguida, inicia o percurso de volta ao que fora obrigado a deixar. Para tanto, assume o ser do vilão – "Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo" (ibidem). Há, portanto, uma inversão na apropriação no processo antropofágico, justamente para que Joãoquerque possa ir do estado de medo para o de coragem. Esse fato é muito importante, porque cauciona a ideia de que o objeto do medo toma o corpo do amedrontado, o que é preciso reverter. Ademais, ocorre, nessa assunção, o que Fontanille (2005) preconiza como meio de resistir ao medo: compreender a estrutura do objeto da ameaça, avaliar sua

força e estratégia para ter condições de confrontação e adaptar a própria estratégia.

No que toca a essa inversão, cabe lembrar que Joãoquerque – por meio do discurso indireto do narrador – pronuncia as fórmulas "*Diabo do Céu!* [...] *diabo-do-céu!*" (Rosa, 1967, p.52, grifos do autor), claro cruzamento das expressões anteriores, "*Pai do Céu*" e "*Diabo do inferno*". O cruzamento dá-se, exatamente, quando a história muda de rumo, quando a ação se inverte. Além disso, cabe observar que a nova fórmula não apenas figurativiza a reviravolta da ação, mas indica ainda a maneira como ela acontece, ou seja, com Joãoquerque assumindo a porção diabo de Ipanemão para conseguir o céu, a salvação. Sutilezas e finezas rosianas.

Joãoquerque perguntou-se então: "O medo depressa se gastava? [...] se levantou, e virou volta" (ibidem, p.51). Continuando na nova direção, "remontava o quintal, desatento a tudo, mas de cauteloso modo: o sapo deu mais sete pulos: se arrastava com fiel desonra. Não à porta da cozinha, à casa, senão que à longa mão direita, renteava o outro quintal, para o beco" (ibidem).

Armado com um machado, vai ao encontro do vilão; porém, o inusitado acontece: "[...] o Ipanemão lá dentro não se achava, mas, com mais dois, defronte da casa, acocorado, à beira de foguinho, bebia e assava carne, sanguinaz, talvez sem nem real ideia de bulir com a Mira. Ou se distraía como o gato do rato, d'ora-a-agora" (ibidem, p.52). Mas, mesmo assim, com o inimigo fazendo churrasco, o "desvirado convertido" mata-o: "Joãoquerque, porém, o rodeou, também, lhe pediu – *Olhe!* – baixo, e, erguendo com as duas mãos o machado, braz!, rachou-lhe em duas boas partes os miolos da cabeça. Ipanemão, enfim, em paz" (ibidem, grifo do autor).

Dá-se, portanto, o inesperado, o não previsto, no cânone preconizado por Fontanille (2005), ou seja, a reviravolta, a assunção da coragem por parte do medroso. Todavia, em se tratando de Guimarães Rosa, o inesperado ocorre de forma dupla: além dessa mudança, fica-se sabendo que a ameaça não era real, pelo menos de imediato. Com isso, temos, na história, aquilo que se espraia em todo o discurso da narrativa: a comicidade. Por exemplo, o narrador

joga com o duplo sentido da palavra "cabeça", quando, por meio do discurso indireto, "fala" pelo ameaçado Joãoquerque: "Onde estava sua cabeça?" (Rosa, 1967, p.50). De um lado, a ameaça significa que a sua cabeça está a prêmio, de outro, em face do medo, não sabe onde a tem. A menção à cabeça é reiterada no texto: "[...] deu-lhe voltas a cabeça" (ibidem), "Passou-lhe o nada pela cabeça" (ibidem, p.52), indicações visíveis de perda da competência cognitiva. Finalmente, tendo dado cabo do vilão, lemos: "[...] a cabeça em seu lugar" (ibidem), isto é, além de não ter sido morto, recupera a competência perdida. Nesse caso, tem-se, mais uma vez no conto, o desfazimento do clichê, substituído pelo seu contrário.

Depois dessa experiência, que quase o leva à morte, é como se Joãoquerque renascesse: "Quer que dizer: os pés no chão, a mão na massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta" (ibidem). O enunciado é, mais uma vez, como quase tudo nessa narrativa sintética, como um poema, extremamente significativo. Inicia-se com a revelação do significado do nome do ator principal – "Quer que dizer [...]" – o que ele quer, a sua vontade. A descrição que se segue mostra exatamente a recomposição do sujeito depois de vencer o medo, retomando tudo o que perdera: o espaço ("pés no chão"), a dimensão pragmática ("a mão na massa"), a dimensão cognitiva ("a cabeça em seu lugar"), o seu corpo ("os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta").

Mas esse renascimento, pela coragem, de quem conheceu o medo ocorre pela mão do destinador, que tem um nome sugestivo: Mira. Tal circunstância acentua a coesão textual, pois não se trata de um medroso que, sem mais, se torna valente, mas de um enamorado impulsionado pela lembrança da amada. O texto termina com mais uma direção que Mira imprime a Joãoquerque: "O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez" (ibidem).

O modo como se configura o medo nesse conto assemelha-se à maneira como se desenvolvem outras paixões nas narrativas rosianas: de um lado, o desenvolvimento das etapas que lhes são próprias, de outro, o aparecimento do inesperado, do inusitado, como é comum em textos de autores significativos. Veja-se, por exemplo, o

que ocorre em "Orientação", conto analisado na parte "Cinderela na literatura e no cinema" deste livro, no que se refere ao amor, ou o que se dá com o ciúme em "Estoriinha" (Leonel, 2004) ou em "Se eu seria personagem" (Nascimento, 2004), todas narrativas de *Tutaméia*.

Não são as transgressões à norma que fazem do texto de Guimarães Rosa uma obra única, especial, mas a maneira como elas se concretizam. No caso em pauta, além delas, embora não seja novidade tratar do medo ou do medroso de modo não sério, jocoso, a comicidade sutil do discurso rosiano é um traço a mais na construção da originalidade da narrativa.

10
Antropomorfização e erotismo

Neste estudo, pretendemos verificar como se dá a antropomorfização da natureza em Guimarães Rosa. Dentre os textos escolhidos, destacamos o poema "Hierograma", de *Magma* (1936), obra somente publicada em 1997; alguns trechos do conto "São Marcos", de *Sagarana* (1946); as novelas "Buriti" e "Cara-de-Bronze", de *Corpo de baile* (1956); e o romance *Grande sertão: veredas* (1956). A fim de atingirmos tal objetivo, tomamos determinadas posições de teóricos da literatura, como Bakhtin (1981), para quem o sentido de uma palavra é marcado pelos diferentes discursos que a colocam em uso, ou seja, que nela refletem discursos presentes em uma sociedade, de modo que a questão da significação passa a ser da ordem do interdiscurso. Os interdiscursos são convocados, explícita ou implicitamente, para homologar um sentido textual.

Já estudos como os de Authier-Revuz (1982) têm chamado a atenção para essa heterogeneidade, que é inerente à construção do sentido de qualquer discurso. O sentido só adquire completude no encontro com o outro, seja como heterogeneidade mostrada, que é da ordem da polifonia, em que várias vozes são explicitadas, seja como heterogeneidade implícita, constitutiva ou dialógica. Para a autora (ibidem), a heterogeneidade constitutiva está presente em todo discurso, porque ela é própria da condição do sujeito. Fundamentada em Lacan,

explica a autora que, sendo o inconsciente uma linguagem e a linguagem, sendo social, o sujeito, na sua essência, é clivado pelo outro.

Se pensarmos que o outro pode ser um eu que, por ocorrer em momentos ou enunciações diferentes, se desloca em outro eu, podemos pensar em uma intradiscursividade em diferentes níveis: empregos da mesma temática, da mesma forma de narrar, do mesmo campo semântico por parte de um determinado autor.

A utilização por Guimarães Rosa, em diferentes momentos, do recurso da antropomorfização da natureza leva-nos a refletir sobre identidade e diferença nessas produções, propondo a intradiscursividade como componente da narrativa rosiana.

Começamos por examinar o poema "Hierograma" (Rosa, 1997, p.97). O título já abre uma dimensão que se alarga ao longo dos versos – a presença de vocábulos se não eruditos, não próprios da linguagem cotidiana – e traz significado que remete ao sagrado. Hierograma é "grafia hierática", ou seja, aquela que diz respeito a coisas sagradas (Ferreira, 1999, p.1.045), ou que tem formas de uma tradição litúrgica (Larousse, 1965, p.511). Tal nomeação autoriza o leitor a pensar em ritual, em algo pertencente ao mundo da crença, da religião. Todavia, o primeiro verso – "No jardim pagão" – pode levar ao sentido oposto se se entender que pagão é o indivíduo que não foi batizado, o que pressupõe que está fora de um determinado universo religioso e, ainda, permite que se pense num ambiente em que a noção de pecado não cabe como censura ou freio ao que ultrapassa a linha da religião ou da moralidade.

Isso se coaduna com a atmosfera de sensualidade na natureza que o poema constrói nas três primeiras estrofes. Vocábulos eruditos e científicos, frases que sugerem volúpia e acasalamento são responsáveis pela construção de uma natureza imantada pelo erotismo:

> No jardim pagão,
> entre os panos de púrpura de uma fúcsia
> poliandra,
> oito estames preguiçosos
> namoram um pistilo voluptuoso...

> A brisa baralhou
> o enxame azul de borboletas
> que se casavam nas corolas,
> e logo todas trocaram de par...
>
> o jasmineiro desfolha e derrama
> na suburra do charco,
> em lácteos jasmins de cheiro açucarado,
> os beijos mais raros de uma Imperatriz... (Rosa, 1997, p.97)

Já na descrição da fúcsia, popularmente brinco-de-princesa (Ferreira, 1999, p.948), cujos "panos de púrpura" podem lembrar o órgão sexual feminino, em que "oito estames preguiçosos/ namoram um pistilo voluptuoso" (Rosa, 1997, p.97), o universo do erotismo faz-se presente. A palavra "pistilo" significa, em botânica, "unidade do gineceu" (Ferreira, 1999, p.1.579), "órgão feminino das flores", mas também "Parte da habitação grega destinada às mulheres" (ibidem, p.988).

Além disso, trata-se de "fúcsia poliandra" (Rosa, 1997, p.97), adjetivo que comporta dois significados: um botânico, mais próximo da dimensão denotativa da língua, que significa "Que tem muitos estames". E outro, conotativo: "Que tem muitos maridos" (Ferreira, 1999, p.1.595). Mesmo que não se tome o significado de dicionário, já se tem a referência ao masculino, antecipando o nome Leandra da personagem da novela "Buriti", de *Noites do sertão* (Rosa, 1969c), que também é objeto de exame.

A estrofe número dois menciona a libidinosa atividade das borboletas que se juntam "nas corolas" (idem, 1997, p.97) e, em seguida, trocam de par. Na terceira, o jasmineiro "derrama/na suburra do charco", jasmins "lácteos", "de cheiro açucarado" (ibidem), como beijos de uma Imperatriz. Já os versos finais quebram abruptamente a descrição luxuriosa do jardim e passa-se ao universo do amor humano – implícito nas partes anteriores:

Beija-me...
Depois, se não me quiseres,
Dir-te-ei, depressa, o nome
de alguém que te ama... (ibidem)

O centro da descrição do mundo natural é a sua erotização – resultante do processo de antropomorfização – expressa nas três estrofes iniciais, que se chocam com certa prosificação da quarta. Dessa estrofe, poder-se-ia dizer que surge como um corpo estranho na composição. Todavia, a direção nela assumida coaduna-se com outros poemas amorosos que configuram uma série em *Magma* e que tematizam o desencontro, a frustração, o amor não realizado (Leonel, 2000, p.116).

Além disso, a composição do mundo natural erotizado remete para outros textos de Guimarães Rosa, sem que haja rigorosamente relação de intertextualidade, mas de interdiscursividade. Trata-se não de retomada de excertos, ideias, posições, argumentos, mas sim de uma forma especial de figurativização: a construção erotizada da natureza incipiente em *Magma*, evidente no conto "São Marcos" e orgânica em "Buriti", "Cara-de-Bronze" e *Grande sertão: veredas.*

Tal recurso retorna, já com alto valor estético, na narrativa de *Sagarana*, quando o narrador-protagonista João/José, amante incondicional da natureza, descreve o que vê pelo caminho. Entre outras plantas, menciona "o sangue-de-andrade, que é um 'pau *dereito*'; o esqueleto de um deixa-falar sem uma folha, guardada apenas a grande resseca [...]" (Rosa, 1982, p.236, grifo do autor). São algumas das plantas masculinas, que têm o gênero indicado, a partir do que Guimarães Rosa não apenas as transmuda para o sexo humano como as reveste de erotismo. Das plantas do outro sexo temos:

> Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. [...] longe-longe, porém, pelo morro, estão moças cor de madrugada, encantadas, presas, no labirinto do mato. (ibidem, p.236-237)

Cabe dizer que mesmo a água tem seu espaço erótico: "A lagoa grande, oval, [...] entremete o fino da cauda na floresta" (ibidem, p.237).

Em certa altura, o narrador-protagonista adverte: "Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos cavaleiros da Mesa redonda e da mágica espada Excalibur" (ibidem, p.238). Percorre então três clareiras com suas "árvores tutelares; porque, em cada aberta do mato, há uma dona destacada, e creio que é por falta de sua licença que os outros paus ali não ousam medrar" (ibidem). Na primeira clareira, está

> o "Venusberg" – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, [...] e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. [...] ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan. (ibidem)

Para salientar o esplendor da flora, o escritor vale-se da sua transformação em universo luxurioso, sendo a voluptuosidade vegetal mais uma figura a dar conta da variedade e da beleza do local de que o protagonista será privado pela cegueira. Cabe chamar a atenção, primeiramente, para a denominação do lugar, por meio de uma palavra tão ao gosto do escritor – "Venusberg" – que não demanda maiores explicações quanto ao significado e, principalmente, para os elementos que compõem a descrição do jequitibá-vermelho, pois vamos encontrá-los, como veremos em seguida, em outro momento da obra rosiana: "a perpendicularidade excessiva", os "líquens", o "roliço de fuste", "liso até vinte metros de altitude" que combinam com as folhas da catuaba que se retesam. E as flores novamente "poliandras", os "cipós libidinosos" e a "cigana-do-mato" (ibidem), tudo levando ao pecado.

Depois,

> há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos – vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e *baton*. [...] a grande eritrina, além de bela, calma e não humana, é boa, mui bondosa – com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores – e é uma deusa, portanto. (ibidem, p.238-239, grifo do autor)

Na novela "Cara-de-Bronze", de *No Urubùquaquá, no Pinhém* (idem, 1969b), que tem sido analisada pela crítica pela presença de vários subgêneros em sua composição, também explora-se a antropomorfização de um modo especial. Trata-se de uma nota de rodapé bastante extensa encontrada ao longo de quatro páginas (ibidem, p.108-111). Nesse procedimento incomum, pois não era – e ainda não é – comum a presença de rodapé em texto de criação, a nota traz uma quantidade enorme de nomes de plantas, divididos em grupos que têm como introdução uma pergunta ao Grivo, que voltou da viagem em busca do "*quem* das coisas" (ibidem, p.101, grifo do autor), mas também de uma moça que era neta de uma namorada de Cara-de-Bronze que ele abandonou ao fugir, acreditando que havia matado o próprio pai com um tiro (ibidem, p.98, 126).

À pergunta "*– E os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas?*", responde-se:

> – A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O joão-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-joão. O são-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ibidem, p.109, grifo do autor)

Como não passou despercebido pela crítica, trata-se de narrativa altamente concentrada, feita só de nomes de plantas variadas. Vale

lembrar que "são-gonçalo", brasileirismo de São Paulo, é "Aquele que faz para outrem um pedido de casamento e, de certo modo, o patrocina" (Ferreira, 1999, p.1.813).

De certo modo, o procedimento utilizado em "Cara-de-Bronze" repete-se em *Grande sertão: veredas*, mas de maneira mais explícita. Os possíveis nomes de uma flor revelam o triângulo que formavam Riobaldo, Otacília e Diadorim na fazenda Santa Catarina, onde vivia Otacília, cabendo ainda a lembrança de Nhorinhá:

> Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.
>
> – "*Casa-comigo...*" – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – "*Dorme-comigo...*" Assim era que devia de haver de ter de me dizer Nhorinhá [...]. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. (Rosa, 1968, p.146, grifos do autor)

Todavia, a cena ainda não se encerra aí. O protagonista, "urgido, quase aflito", virou para onde estava Diadorim, chamou-o "com remorso" e falou da conversa sobre a flor. Diadorim repetiu a pergunta, recebendo de Otacília a resposta: "– Ela se chama é *liroliro...*" (ibidem, grifo do autor). Riobaldo percebe no olhar de Otacília "asco, antipatias" em relação a Diadorim, que, por sua vez, estava com "meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios" (ibidem, p.147).

Tal episódio é um dos mais importantes do romance no que se refere à relação amorosa de Riobaldo e Diadorim, pois é na sequência

da narração desse episódio que o protagonista antecipa o grande segredo revelado no final da narrativa, talvez só percebido pelo leitor retrospectivamente:

> Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos, meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... (ibidem)

Já em "Buriti" (idem, 1969c), a sexualização da flora – e também da fauna – auxilia, intensamente, a composição da isotopia do universo amoroso, tema da novela. No texto de *Corpo de baile*, é clara a configuração do buriti grande e também do touro curraleiro como "fogoso de calor" – como índices da sexualidade masculina (Leonel, 1985): "Plantava em poste o corpulento roliço, só se afinando, insensível, fim acima, onde alargava a rude arassoia, um leque de braços, com as folhas lançantes, nenhuma descaindo. [...] E, em noite clara, era espectral – um só osso, um nervo, músculo" (Rosa, 1969c, p.136).

Retorna a qualificação de roliço, como não poderia deixar de ser, e ainda tem-se o osso, o nervo, o músculo único para a figurativização da sexualidade masculina, como antes se retomara a poliandria das flores de "Hierograma" em "São Marcos" – remetendo, é óbvio, para o significado da palavra como união de mulher com diversos homens.

Voltando ao buriti, com essa conotação ou não, como se sabe, aparece com grande frequência na produção rosiana. No início de "Cara-de-Bronze", por exemplo, para caracterizar os campos aprazíveis do "mundo, que desmede os recantos", que constituem a propriedade do Velho de nome de várias versões, lá está ele: "[...] água e alegre relva arrozã, só nos transvales das veredas, cada qual,

que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes" (idem, 1969b, p.73, destaque do autor com espaços entre as letras de "buritizais"). Se lembrarmos que os buritis aparecem na obra rosiana circundando a vereda – com o significado de "Cabeceira e curso de água orlados de buritis, especialmente na zona são-franciscana" e como brasileirismo de Minas Gerais e do Centro-Oeste, conforme Ferreira (1999, p.2.061) –, podemos considerar aí, graficamente, a disposição das palmeiras margeando riachos e brejos. Aliás, aí está aquela que talvez seja a melhor descrição-explicação para o título do romance *Grande sertão: veredas*.

Voltando à novela de *Noites do sertão,* o Brejão-do-Umbigo, símbolo da sexualidade feminina, avizinha-se do buriti grande:

> O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas folhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se ungindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. Assim bem os peixes nadavam enluvados em goma, por entre moles, mádidas folhagens. (Rosa, 1969c, p.172)

O texto por inteiro, centrado na força da libido, constrói o sentido da erotização das naturezas vegetal e animal que se espraiam pela novela em muitos outros momentos. A correspondência entre a flora e a fauna do brejão com a sexualidade feminina é tão insistente que torna tal figuração, pode-se dizer, explícita. Além disso, o ato sexual também é conotado, havendo, na imagem construída, um efeito quase de concreção.Muitas outras passagens em que a natureza é motivo para a elaboração do ambiente voluptuoso da novela podem ser citadas, como a que se segue: "'Este [a árvore capitão-do-campo] aqui, secou, morreu... Mas, o outro, moço, com os grelos, como isso é peludo, que veludo lindo!' A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorescida, carecendo de amor" (ibidem, p.110).

A eficácia estética da sexualização do mundo natural evidencia-se a cada dez anos: entre a tentativa de 1936 e a efetivação

desse recurso, em 1956, medeiam vinte anos, passando-se por "São Marcos", de 1946, pelo menos no que diz respeito à publicação dos textos. O amadurecimento estético do escritor, a observação sempre sensível do mundo à sua volta, pedra de toque para o universo construído na memória e na imaginação, fizeram que a sementinha de "Hierograma" desse frutos maduros e flores deslumbrantes.

11
O "ESPELHO DA VELHICE" EM *CORPO DE BAILE*

Introdução

Em *Sagarana* (Rosa, 1982), notamos a presença de personagens idosas, que sobressaem em "Sarapalha". Todavia, na obra de Guimarães Rosa, é principalmente em *Primeiras estórias* (idem, 1972), como salientaram vários críticos, que muitas personagens são loucas, crianças ou velhas. Nelas, a invasão do imaginário é recorrente, porque a insanidade, a ingenuidade ou a senilidade diminuem ou até extinguem os limites entre realidade e ficção. A realidade torna-se ambivalente e a narrativa pode beirar ou mesmo atingir o feérico e o fantástico.

Não se trata apenas da condição especial da realidade na produção rosiana, salientada por muitos ensaístas e pelo próprio escritor em vários momentos – por exemplo, em carta de 14 de outubro de 1963 a Jean-Jacques Villard, tradutor de parte de sua obra para o francês. Tratando de *Primeiras estórias*, o autor mineiro escreve: "Tem de ser tomado de um ângulo poético, antirracionalista e antirrealista. Há pouco [...] um crítico [...] aludiu ao [...] 'transrealismo' [...]. É um livro contra a lógica comum [...]. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la" (Rosa, FJGR; carta de 14/10/1963).

A despeito disso, tem-se que considerar que a obra de Guimarães Rosa traz também muito da História – como atestam muitos

estudos, principalmente no que se refere a *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1968) – e mesmo do real, da lógica, como mostra Eduardo Coutinho (2008). Entretanto, nas narrativas em que predominam personagens com as características mencionadas, a par do real ou contra essa categoria, a contraposição é feita de modo inusitado, como se pode constatar em ensaios que abordam o tema da infância.

Nesta oportunidade, focamos o tema da velhice em *Corpo de baile* (Rosa, 1960). Dos bailarinos que dançam conforme a música da vida, interessa-nos observar como são construídas as personagens velhas, o modo como sobrepõem à rotina da velhice uma outra realidade, construindo a sua particular transrealidade.

Caracterização da velhice

Para tratar da velhice, não há como escapar do conceito que se construiu na Antiguidade clássica greco-romana, reiterado por incontáveis autores. No que se refere à presença desse tema na literatura, destacamos o livro de Secco (1994), *Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira*, em que estuda principalmente Nélida Piñon, mas examina também o modo como se constrói a velhice em autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa e traz uma reflexão sobre o tema em pauta.

No que se refere à representação da velhice na mitologia greco-romana, ela mostra a "problemática do poder, em uma sociedade dividida e hierarquizada". Assim, por exemplo, "O medo da sucessão se faz presente na nova interpretação do mito de Cronos". Ainda, "Para Simone de Beauvoir, o receio de envelhecer se manifesta quando as civilizações se estruturam sob o signo do poder" (ibidem, p.13). A valorização da velhice na Grécia dos séculos V e VI deve-se ao fato de que a propriedade e a magistratura não eram permitidas aos jovens. Para Platão, os anciãos deviam governar a sociedade. No entanto, com a mudança na visão gerontocrática, o idoso recebe tratamento oposto.

Em Roma, *De senectude*, de Cícero, conhecida exaltação da velhice, surge com a intenção de revalorizar os anciãos, quando o Senado

perde força. O prestígio da velhice dependeu, portanto, do interesse político de glorificar os velhos. Na Idade Média, a velhice foi desvalorizada, bem como no Renascimento (ibidem, p.18).

No século XIX, o conceito de nobreza relativo ao velho tem a ver com concepções românticas, mas, na verdade, como improdutivo, sua posição era a da margem da sociedade. Quanto ao século XX, para Simone de Beauvoir, o tratamento dispensado ao velho dependeu da classe social, de suas posses. De acordo com a autora que nos guia (ibidem, p.20-23),

> O mundo contemporâneo, por valorizar a puberdade, esquece o velho que, rejeitado, assume máscaras jovens ou a solidão e acaba, desse modo, descaracterizado tanto social, como culturalmente. Obrigado à monotonia, o idoso perde o prazer vital e entrega-se a uma desagregação interior que o anula prematuramente como ser humano.

Nessa mesma direção caminha a caracterização da velhice de Ecléa Bosi (1979), que, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, constrói uma visão dessa fase da vida a partir de entrevista com oito velhos. Em destaque, no título, está o que, para a autora, relaciona-se estreitamente à velhice: a memória. Perante a sociedade, segundo Bosi (ibidem, p.37), o velho sente-se um sujeito diminuído, que luta para continuar sendo um ser humano, quando o coeficiente de adversidade cresce: as escadas ficam mais difíceis, as distâncias ficam mais longas, as ruas ficam mais perigosas, o mundo apresenta ameaças e ciladas e a comunicação depende de aparelhos acústicos.

Sobre as limitações sociais, morais, intelectuais e físicas que fazem do velho um ser inativo e memorialístico, Ecléa Bosi considera que a inatividade é que gera o fazer memorialístico (ibidem, p.24, 398). A figura desse velho memorialista, privado de afazeres e projetos, que acumulou histórias e experiências, constitui a figura-chave da velhice, o que pode ser visto como um estereótipo. A obra rosiana, no entanto, não é centrada na exploração da memória, embora ela seja fulcral em *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1968). Nos demais

livros, ela não é prevalente, como também não é a configuração da velhice com que nos deparamos no estudo de Ecléa Bosi e de outros autores, principalmente Simone de Beauvoir (1976).

Antes de analisarmos a maneira como se desenvolve o tema proposto em *Corpo de baile*, cabe tratar de um motivo – o microenredo presente na narrativa que veicula um sentido mais ou menos independente e bastante profundo (Meletínski, 1998, p.125) – que, na coletânea, é essencial para a configuração da velhice: a festa. Para Meletínski (ibidem, p.179), ela é o meio pelo qual o herói – para nós, o protagonista – transfigura a realidade e deixa aflorar comportamentos de anti-herói – aquele que rompe as normas pela contaminação da festa modificadora do vazio cotidiano. A festa "é um ritual [...] que se relaciona com a ideia de renovação, [...] abundância e prosperidade [...] pela magia da multiplicação, pelos motivos sexuais e pelas relações amorosas [...]. Em tempo de festa admite-se a transgressão de algumas normas sociais" (ibidem).

Voltando a *Corpo de baile*, o estereótipo do ancião é representado por personagens secundárias que, pela longa vivência e limitações no agir, têm mais tempo para observar as ações do outro, enxergam além das aparências, pressentem, muitas vezes, o que vai acontecer e dispõem de tempo para narrar histórias. É interessante notar que, nas composições da coletânea em que nos fixamos, as personagens desse padrão – vovó Izidra, Mãitina, velho Camilo, senhor do Vilamão – têm, antecedendo o nome, a indicação de seu papel na sociedade, o que já delimita seu âmbito de atuação.

A avó de Miguilim, em "Campo geral", é "seca", autoritária, a voz da razão, mandava em todos (Rosa, 1970b, p.12, 16, 20). Observadora, ela percebe o amor entre a mãe do menino e o cunhado e teme que, como na Bíblia, irmão mate irmão. Exercendo o poder de mando, exige que Tio Terêz, irmão do pai de Miguilim, abandone a fazenda antes que uma desgraça aconteça. A descrição dessa personagem lembra a representação tradicional da bruxa: "Vovó Izidra se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pelo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, um pavor avermelhado" (ibidem, p.16).

A bruxa, segundo Meletínski (1998, p.186-187), "combina os traços da autêntica bruxa e a libertina comum". Nas primeiras novelas de Gógol, "todas as velhas são bruxas, atribui-se uma aura de bruxaria às sogras e cunhadas, e sobretudo, conforme os arquétipos dos contos fabulosos, às madrastas".

Em "Campo geral" (Rosa, 1970b), outra velha é Mãitina, "negra fugida" que "tomava cachaça" (ibidem, p.14) e que, em certas passagens, é denominada feiticeira ou bruxa (ibidem, p.20, 21, 31-32, 77), especialmente pela avó Izidra. Essa "feiticeira pagã" – ao contrário da avó, que era muito religiosa, impunha respeito e olhava por todos – apresentava "uma conversa ligeira, resmungada, aquela feia fala" (ibidem, p.50). Como bruxa libertina, inspira medo em Miguilim e no seu irmão, Dito, que "espertava Miguilim para correrem [...], Mãitina parava de lá, zureta, sapateava, até levantava de ofensa a saia, presentava o sesso, aquelas pernas pretas, pernas magras, magras" (ibidem).

Porém, Miguilim aproxima-se dela e tem experiências altamente positivas. Com medo do escuro do lugar em que ela morava, ele se agarra a ela e, "de repente, Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos" (ibidem, p.31-32). Com a morte do irmão, o narrador afirma: "Mãitina era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar [...]. Juntos, por sugestão dela, fizeram um buraco onde colocaram os brinquedos de Dito, [...] que haviam furtado" (ibidem, p.81). Isso coloca a possibilidade de se reconhecer, no nome da personagem, composto de mãe e Tina, a imagem da Grande Mãe, o duplo feminino que aglutina a "velha (*baba*) bondosa", "a velha diaba" e "a bruxa" de que fala Meletínski (1998, p.186, 187).

O velho Camilo, personagem secundária de "Uma estória de amor", tem mais de 80 anos, é agregado na fazenda Samarra e contador de histórias. Entoava cantigas, recitava versos, encantando a todos. É figura de destaque na festa dada por Manuelzão, o protagonista, para inaugurar a capela na fazenda Samarra, pelas histórias e cantigas. A uma história contada por ele – acerca do heroísmo de um vaqueiro – deve-se a decisão de Manuelzão de, depois da festa,

comandar a boiada, a despeito de não apresentar mais disposição para tanto (Rosa, 1970b, p.172).

Entre as personagens secundárias de "Uma estória de amor", sobressai ainda a figura do senhor do Vilamão: "Houve um declarado de respeito [...] quando chegou o senhor do Vilamão, de barba andó, o cabelo total embranquecido, trajado de vestimenta que não se usava mais". Pelas limitações da idade, pelos atos conservados na memória, ele é o estereótipo da velhice: "[...] quase cego [...] parecia todo de vidro, pensava que os que falavam com ele estavam era pedindo esmola [...] representava [...] o estado-mor de fidalguia. Tão esvaziado de si, de ser homem [...] o que ainda persistia nele era o molde do muito aprendido" (ibidem, p.120-121). É bastante significativo o fato de permanecerem nele "os altos gestos", de supor que, à sua frente, está sempre um pedinte, reveladores da memória do espaço social que ocupava.

A "Festa de Manuelzão"

O protagonista, solteiro, de "Uma estória de amor" – cujo subtítulo é justamente "Festa de Manuelzão" – está perto dos 60 anos, "espécie de começo de metade de terminar" (ibidem, p.111). Fora pobre, trabalhara muito e era administrador da fazenda da Samarra. Nela estabelecido, traz o filho que nunca reconhecera, a nora e os netos para aí morarem. Em homenagem a sua mãe, constrói uma capelinha e, como dito, inaugura-a com uma festa que constitui para ele momento de reflexão pela possibilidade de "refazer a trajetória de sua vida de homem pobre e só", como lembra Vasconcelos (1997, p.20). A festa também é ocasião para permitir-se devanear com o desejo que sente pela nora, usando como comparação seo Camilo e Joana Xaviel, que viveram juntos na cafua.

Ele, que somente soubera trabalhar a vida inteira, nos dois dias que antecedem a festa "esperava alguma coisa" (Rosa, 1970b, p.110). Na espera, vai descobrindo que ainda tem laivos de homem, vindo à tona a atração pela nora, Leonísia. No dia do evento, estando

"em folga de festa", ela é vista como a "linda sempre, era bondade formosa", "uma fonte-d'água de bonita". O protagonista se questiona: o filho "merecia uma mulher assim?" (ibidem, p.132-139).

A festa quebra a rotina de trabalho e ele tem tempo para "Maus pensamentos" e tenta afastá-los. "Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo", quando "Carecia de estreitar os desejos, continuar seus caminhos. O destino calça esporas" (ibidem, p.139-141) Mas, no turbilhão da festa, afloram, novamente, os "Maus pensamentos" e cogita mandar o filho acompanhar a boiada em seu lugar, assim Adelço ficaria seis meses longe da mulher. Surpreende-se também pensando em mudar de vida e até imaginando casar-se, se achasse "uma moça da igualha de formosura, da simpatia de Leonísia". Porém, deixando de lado a transrealidade criada pelo clima festivo, lembra que, pela idade, estava "desconsentido para casamento" e devia "viver para os netinhos" (ibidem, p.145).

Em meio à festa, aos olhos de Manuelzão outra figura sobressai, a do velho Camilo, flagrado por ele "com olhas e queres" para Joana Xaviel (ibidem, p.157). O olhar apaixonado do velho emula o que Manuelzão sente em relação à nora. Instaura-se o conflito e, como observa Meletínski (1998, p.181), é a festa que provoca o caos no herói. Em suas reflexões, o protagonista lembra também que todos condenaram o fato de o velho Camilo e Joana Xaviel morarem juntos. Ele os separara, mas agora, na festa, pensa: "Regra às bostas [...]. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer" (Rosa, 1970b, p.168, 173). É a história de amor de Camilo que Manuelzão queria ter, mas não manifesta tal desejo; pelas normas sociais, ancião não pode amar.

No desenrolar do festejo, Manuelzão vê-se entre ficar na Samarra e continuar em festa junto de Leonísia, ou seguir a rotina de trabalho, chefiando a boiada. Ele sabe que a festa dura apenas um instante: "A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada – sentia que para morrer, no caminho, no meio" (ibidem, p.146). A dura realidade e a lembrança de que a morte poderia estar próxima logo desaparecem do pensamento e instaura-se a transrealidade que a figura da nora provoca nele. Contudo, no momento em

que a procura, ela o traz novamente para a realidade de velho ao atribuir-lhe o papel social que ocupava na relação entre ambos, perguntando: "Pai, o que o senhor está sentindo? [...] Não estou gostando dessa sua cor, isto é cansaços da festa" (ibidem, p.169). Depois de ouvir a história do seu Camilo, como adiantamos, Manuelzão volta definitivamente à realidade e pensa seguir seu destino: "Ia com a boiada [...]. Assim, sabendo os pressentimentos. [...] Vezes que sucede de um adormorrer na estrada, sem prazo para um valha-me" (ibidem, p.178).

Voltando ao desenrolar da festa, nela, Manuelzão dá asas ao desejo. Na aparência, ele é o guardador dos bons costumes, na essência, tem sentimentos de anti-herói: é atraído pela nora, tem inveja do filho por ele a ter – até pensa em afastá-lo – e do velho Camilo, que, apesar da idade, tem comportamento de moço. Contudo, o final da narrativa apresenta o protagonista tendo atitudes de herói por decidir comandar a boiada, apesar da doença. Num momento, sentiu-se "afrontado na boca dos peitos, aquelas ânsias" (ibidem, p.128), noutro, "sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência" (ibidem, p.178) – dores e desconfortos que permitem supor uma moléstia cardíaca –, além do machucado no pé. Ao resolver prosseguir na dura rotina, considera a possibilidade de morrer e renuncia ao desejo pela nora. Isso quer dizer que, nessa novela, a subversão do velho, claramente explicitada nas reflexões e devaneios propiciados pela festa, não chega à ação. Para que tal aconteça, tem-se que examinar a última narrativa da coletânea.

Lina, a velha jovem

O romance, como classifica Guimarães Rosa o texto "A estória de Lélio e Lina", inicia-se com a chegada do jovem vaqueiro Lélio ao Pinhém, nos Gerais. Viera por uma desilusão amorosa. A amada, Mocinha, nem sabia do seu amor por ela e viajara. Com isso, a vida perde-se na rotina. Desejoso de que algo aconteça, ele se muda para o

Pinhém: "Antes, nos outros lugares onde morava, tudo acontecia já emendado e envelhecido [...] e agora ele via que era dessa quebra [a mudança] que a gente precisava às vezes" (idem, 1969b, p.137).

Eis que o impensável acontece: "E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha". Mas outra surpresa o aguarda: a moça, que se apresentara de costas, vira-se, e ele constata: "Mas: era uma velhinha! [...] diversa de todas as outras pessoas" (ibidem, p.179-180). Surge uma grande amizade entre os dois; ela cativa o rapaz e, em várias passagens, expressa a vontade de ser jovem para poder amá-lo: "Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado" (ibidem, p.182); de ter conhecido o rapaz na mocidade: "Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m'embora. A gente contraverte. [...] Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais" (ibidem, p.183). Ela confessa que teve mais de um marido, gostou de muitos homens, "'Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho...' Brincava a sério" (ibidem, p.199). Embora brincando, a velha Rosalina vai prendendo Lélio naquelas paragens e ele, "A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma que lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo" (ibidem, p.191-192). Os companheiros comentavam a amizade dos dois e o filho dela a proíbe de ter amizade com ele, mas ela não deixa de vê-lo. Lélio, às vezes, pensa em se apartar de Rosalina, ele mesmo acha estranha a ligação com uma velhinha, "Mas, aí, pondo barra a todos os meio-propósitos, ele vinha, voltava à casa dela, conforme não podia deixar de vir. Carecia" (ibidem, p.193).

Em meio a essa indecisão, os vaqueiros aludem à festa de Natal, e é novamente Lina que o retém na fazenda, mostrando que, na festa, o inesperado pode surgir: "'Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...' [...] – 'Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de antecipo.' E ela não temperava sua influência, refletindo que tudo ia ser raro de bom" (ibidem, p.202).

A festa natalina contou com lauto jantar, fogueira, candeias, música, dança, namoro e era um dia que "tinha de ser mais alegre que nos outros" (ibidem, p.204). Para a festa,

> Dona Rosalina botara um vestido preto, lustroso, a gola escondia todo o pescoço, presa por debaixo do queixo, e os cabelos dela, tão arranjados, tão branquinhos, alumiavam. Ela parecia uma das pessoas mais influídas e alegradas: fazia rumor nenhum, mas como animava o engenho da festa. (ibidem, p.205)

Ela propõe que se dance, pois "sem dança, festa devia a festa" (ibidem, p.208).

Tendo se aproximado de Manuela por influência de Rosalina, o vaqueiro decide casar-se com a moça, porém fica sabendo que ela "era resto de dois..." (ibidem, p.213). Consolando-se com a amiga experiente, como sempre fazia, ele se convence de que a jovem não merecia o desprezo dele, mas ela resolve se casar com um antigo namorado. Diante da decepção dele, Rosalina "percebia e entendia o acontecimento quieto de tudo, e depois olhava para ele – nem precisavam de conversar" (ibidem, p.222).

Na sequência, ele tem nova decepção amorosa, e novamente se consola com Rosalina, cujas "palavras respondiam antes de qualquer pergunta" (ibidem, p.232). E ainda o filho de Rosalina o ameaça por causa da amizade com ela. Lélio quer ir embora do Pinhém, mas, antes, tem-se a festa dos casamentos de vaqueiros, que "correu como todas as festas – tudo parecia uma grande despedida" (ibidem, p.242). Logo depois do festejo, Lélio e Rosalina decidem ir embora juntos. A história termina com a partida dos dois, ela afirmando: "Deixa dizerem. [...] Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!..." (ibidem, p.245). Ele diz: "'Mãe Lina...' '– Lina?!' – ela respondeu, toda ela sorria. [...] E se olharam, era como se estivessem se abraçando" (ibidem, p.246).

Veja-se que é depois da festa que decidem partir juntos, como Lina havia adiantado na festa anterior, a de Natal: festa é uma antecipação (ibidem, p.202). Ela, que na aparência é uma anciã, na

essência mantém a alma jovem, é a condutora da transrealidade, mostrando a Lélio o caminho. Para Araújo (1992), o ambiente do Pinhém é carregado de discórdia e violência. E Rosalina, "já sem os ardores do corpo, alma só, é o *amor* transfigurado em *amizade*, em relação harmônica", em que "a violência e a tristeza [...] transformam-se em *fortaleza e consolação* [...]. Os ardores do corpo e a violência [...] são amadurecidos em amizade e fortaleza: tornam-se sentimentos de uma pessoa adulta, madura" (ibidem, p.64, grifos da autora). Temos, todavia, que considerar também o amadurecimento que ela proporciona ao inseguro Lélio – "que não entende nem a guerra nem o amor" (ibidem, p.73) – e lembrar que a amizade que se instaura entre eles é especial e é condenada pelas normas do lugar, como Rosalina afirma.

Benedito Nunes (1969, p.169) lembra a "generosidade maternal" de Rosalina e o fato de falar do passado "sem aversão ou desmedida saudade. Havia amado muito, no mundo; e em sua velhice não renega a mulher cortejada, que tinha sido". Dado o seu conhecimento de amor, ela dá a Lélio "uma forma de amor mais completa, mais ampla, que sumariza os seus passados amores e que tem o poder de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro, disperso em paixões várias". É desse estudioso a visão da protagonista como "a vitalidade do amor consumada em sabedoria, a experiência erótica transformada em experiência contemplativa" (ibidem, p.170). Nela há "a imagem arquetípica da velha-jovem, que tem simbolizado a espiritualidade da Religião e a inteligência da Filosofia" que lhe vale o "lugar de Sofia, Sapientia" (ibidem, p.171).

Com todos esses atributos, ela é a velha extraordinária, completa, contrariando completamente o esperado estereótipo da velhice.

Cara-de-Bronze e o desejo de poesia

A narrativa que leva o nome "Cara-de-Bronze" tem chamado a atenção da crítica por ser um hino de louvor à poesia e pelas diferentes formas literárias com que é apresentada. Araújo (1992,

p.124) liga a novela a Saturno, salientando nela a atmosfera de melancolia, de tristeza. A fazenda do Cara-de-Bronze é "dos urubus, aves tristes, ligadas à morte". A amargura, a melancolia, a solidão do dono da fazenda, "características das personalidades saturninas", espraiam-se pelas terras e pelos bois. Todavia, já o início da narrativa indica a riqueza do proprietário, dono de "um estado de terra" em que há "o *agreste* [...]; e água e alegre relva arrozã, só nos transvales das *veredas*, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais [...]" (Rosa, 1969b, p.73, grifo do autor).

A riqueza media-se também pela casa – "avarandada, assobradada, clara de cal", com janelões, cercada por "verdejante" vegetação. Mas, num trecho em que a narração passa da terceira para a primeira pessoa e da narrativa para a metanarrativa – indicando, ainda que vagamente, o tempo da enunciação –, sabe-se que a casa envelheceu, "cheirava a escuro" (ibidem, p.96).

O dono recebera os apelidos de Cara-de-Bronze e de Velho dos vaqueiros. Seu nome de batismo era Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. De "*seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens*" (ibidem, p.76-78, grifo do autor). As falas sincopadas dos vaqueiros descrevem seu modo de ser: "Não quis filhos. Não quer pai" – uma vez que "põe e tira" a indicação Filho do próprio nome (ibidem, p.79). Vive "Sozim no nariz de todos, conversando com a gente [...] é o homem mais sozinho neste mundo..." (ibidem). Doente, não sai do quarto, mas tudo sabe e comanda com mão firme, botando "cada um de sobremão, revigiando os outros". Chegou ao Urubùquaquá, onde se localiza a fazenda, com "pilhote de dinheiro" (ibidem, p.84-85) e, no presente, "Ali havia riqueza, dada e feita" (ibidem, p.73), conseguida por ele.

De suas características físicas, os empregados lembram a paralisia das pernas, a magreza, a cor morena empalidecida, a dureza das feições: "O alto da cara com ossões ossos [...]. Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só [...]. Os olhos tristes [...]. Ele não ri quase nunca..." e tem "Um olhar de secar orvalhos", é "Amargo feito falta de açúcar", é "Surdoso" (ibidem, p.87-88), tem "uma erupção,

umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra?" e "a cabeça encalombada de bossas" (ibidem, p.97-98).

Porém, "Mandou fazer jardim de flor" (ibidem, p.89). Tal informação, um desvio na descrição da rijeza, associa-se a outra acerca de um lugar na fazenda de que o Velho gosta – o Sapal –, "Vereda com bom brejo, com olhos-d'água. O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor..." (ibidem, p.83). Tais fatos, na aparência incongruentes, casam-se com o centro da novela, a demanda do Velho, que desejava o que os empregados qualificam como "Mariposices", "remondiolas", "imaginamentos" (ibidem, p.86).

Depois de três tentativas entre os vaqueiros, Cara-de-Bronze envia o Grivo, que "era rico de muitos sofrimentos" (ibidem, p.103), para trazer o que ele queria, "o *quem* das coisas" (ibidem, p.101, grifo do autor), que é a poesia – como revelou o próprio escritor em carta a Edoardo Bizzarri (1980, p.60). Escolheu-o porque ele expressava "o que não se vê de propósito e fica dos lados do muro. Tudo o que acontece miudim, momenteiro", como diz o vaqueiro Abel. Ou, como afirmam outros vaqueiros, "uma ideia como o vento [...]. Que relembra os formatos do orvalho...", tudo amarrado em palavras: "Jogar nos ares um montão de palavras, moedal. [...] Conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe" (Rosa, 1969b, p.100-101).

Uma concretização disso está na resposta do Grivo ao patrão sobre se se "pode gostar de repente" e como tal dar-se-ia: "É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha". O Cara-de-Bronze percebe que esse vaqueiro seria capaz de "falar e sentir, até amolecer as cascas da alma" (ibidem, p.103-105). Escolhido para a inefável missão, o Grivo empreende longa viagem e sua chegada vem quebrar a rotina da fazenda: "Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os?" (ibidem, p.97). É o momento da festa, como grita o "cozinheiro-de-boiada": "... Merenda, merenda. De café, com um pãozinho-de-mandioca... Hoje é mais trabalho, é *festa*..." (ibidem, p.107, grifo nosso). A comida diferente da rotineira e a poesia trazida pelo Grivo – inicialmente revelada ao patrão e

depois aos vaqueiros – fazem a festa, a novidade. Há a festa dos vaqueiros e há a do fazendeiro. No quarto do Cara-de-Bronze, a festa é o relato do Grivo – que queria "viagem dessa viagem..." –, após o quê o fazendeiro "Chorou pranto", choro que o Grivo explica: "P'ra a alegria, amigos" (ibidem, p.129-127).

Uma possível indicação de que o Velho poderia, então, entregar-se ao seu destino está no resultado da viagem do Grivo: "Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora tudo sossegou. Tudo estava em ordem" (ibidem, p.124). Isso pode ser corroborado pelo que diz o vaqueiro Cicica: "Os homens do testamento estão por chegar" (ibidem, p.121). Páginas antes, lê-se "Aquele era o dia de uma vida inteira" (ibidem, p.97). Acrescentamos: o dono da fazenda podia morrer em paz.

Para Benedito Nunes (1969, p.187, grifo do autor), a empreitada do Grivo é ação "valorosa e livre, levada a bom termo com a fortaleza, a decisão e o desembaraço dos heróis sobranceiros das Sagas". Tal atividade difere daquela dos vaqueiros, "que corresponde ao [plano] das ações vulgares e comuns próprias da *comédia*, na acepção aristotélica do termo" [...] "é uma interrupção do trabalho, neutralizando o cotidiano e dando um outro sentido à comédia dos vaqueiros". Para o mesmo autor, os acontecimentos da fazenda correspondem à "atmosfera medieval das cortes, dos jogos e das relações entre suseranos e vassalos, nos romances de cavalaria [...]. O quarto de Cara-de-Bronze congrega uma pequena corte". E, como Galaaz, o Grivo – "de origem obscura" como ele – procura o Graal da Palavra. Ademais, "Em algumas versões da Demanda do Graal, o objetivo da busca é restaurar a saúde e devolver a juventude do Rei, enfermo e extremamente idoso". Para o crítico, "o único bem [...] que o Grivo entrega é [...] a Viagem transformada em palavras, súmula da atividade poética, que abriu os espaços do sertão e os converteu na profusão do mundo natural e humano" (ibidem, p.183-184).

A nosso ver, é justamente da "súmula da atividade poética" que o ancião – ao que parece, moribundo – precisava. Os vaqueiros têm também a sua parte nas consequências da festa. Após o relato do Grivo, eles discutem sobre o que o escolhido vai ganhar e um

deles pergunta: "Sobrar alguma gratificação, p'r'a gente?". Ante a incredulidade de Doím, Tadeu afirma: "Alguma coisinha, a gente também aproveita". Nesse momento, que é o final do texto, resume-se o que dialeticamente se opõe na novela – o "pilhote de dinheiro" e a poesia –, para ganho da última, não apenas no que se refere a Cara-de-Bronze como também no que diz respeito aos vaqueiros. Um deles, encerrando a festa, "com o pé, joga terra, tapando o brasido". Quando lhe perguntam: "Que foi, Cipas?", responde: "Estou escutando a sede do gado" (Rosa, 1969b, p.127). A viagem-palavra do Grivo modifica o olhar do velho Cara-de-Bronze e dos vaqueiros sobre os atos e objetos da sua rotina, que ganham dimensão trans-real, encarnada na poesia.

Iô Liodoro, "garanhão ganhante"

A última novela de *Corpo de baile* é "Buriti", narrativa conhecida como aquela em que o erotismo mais se destaca, como vimos no capítulo "'Buriti' no filme *Noites do sertão*". Para tratarmos da velhice, é necessário que acoplemos a esse tema o privilégio de Eros.

Dado o fato de que dois jovens protagonistas – Miguel e Lalinha – sejam os principais, mas não exclusivamente, responsáveis pela focalização interna na composição (Santos, 1978; Leonel, 1985), em geral, são eles tidos como as únicas personagens centrais, quando temos que considerar também como tais Maria da Glória e seu pai, o fazendeiro Iô Liodoro, que nos interessa nesta oportunidade, o Chefe Zequiel e Gualberto Gaspar.

Antes de tratar dele, cabe situar as demais personagens, retomando o que já foi aqui explicitado. Lalinha é nora do dono da fazenda, moça da cidade que, abandonada pelo marido, fora trazida pelo sogro para morar na fazenda Buriti Bom. Maria da Glória é a jovem formosa e saudável – "uma oncinha" – que contrasta com a irmã mais velha, Maria Behú, desditosa e muito magra, que reza todo o tempo. Há ainda o fazendeiro vizinho, Nhô Gualberto Gaspar, e o Chefe Zequiel, agregado da fazenda, que não dorme e ouve os mais

improváveis ruídos noturnos. E o jovem veterinário Miguel, representando Miguilim adulto, que se apaixona por Maria da Glória.

O fazendeiro, viúvo, é caracterizado como "homem soberbo de ações, inteiro como um maior" (Rosa, 1969c, p.93), "o que permitia queria, e o que queria, mandava, silenciosão". Defendia os "bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos" e, ainda, "por natureza, bem que carecia mais que o comum dos outros, de reservar mulher" (ibidem, p.95). O grande patriarca, "um dos homens mais ricos da região", não tem a idade pontualmente revelada, mas o narrador, acompanhando a focalização de Miguel, o forasteiro, diz: "Iô Liodoro não dá aparência de mais de cinquenta anos" (ibidem, p.87). Páginas adiante, sabe-se que "tinha uns poucos cabelos agrisalhando-se, lateralmente – o resto parecia, estranhamente, mais jovem" (ibidem, p.176).

Em muitas passagens insiste-se no fato de ele se pautar pelos costumes antigos, além de ter "mais força no corpo, açoite de viver, muito mais que o regular da gente. Não se vê ele estar cansado, [...] nunca esteve doente" (ibidem, p.104). Tais traços já antecipam a subversão no que diz respeito ao perfil da personagem, que é o oposto da maneira como o velho é usualmente considerado. Em Liodoro, não há indicação de doenças e solidão a serem vencidas ou diminuídas, como ocorre com Manuelzão e Cara-de-Bronze; pelo contrário, nada o desnorteia. Contraria, assim, observações de Miguel que comparam infância e velhice: ambas "tão pegadas a um país de medo" (ibidem, p.83); "a velhice também [é uma quantidade de coisas], mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa" (ibidem, p.139).

Todavia, a característica do dono da fazenda mais repisada é a de femeeiro: "sempre teve suas mulheres exatas. De tardinha, de noitinha, iô Liodoro tem cavalo arreado, sai, galopa, nada não diz. Tem vez, vem só de madruga [sic]" (ibidem, p.104). E ainda: "Sempre cria mulher, por aí perto. Agora consta de duas" (ibidem, p.121).

A crítica rosiana tem sobejamente apontado a relação entre o patriarca da fazenda Buriti Bom e a palmeira buriti grande que sobreleva na região. Não cabe aqui retomar o simbolismo do buriti grande

e de Iô Liodoro no que concerne à virilidade, à potência sexual, já exposto por vários estudiosos (Santos, 1978; Leonel, 1985), que ressaltam também o símbolo complementar do feminino – o Brejão do Umbigo – perto do qual vige a descomunal palmeira.

No sertão, as personagens têm duas vidas, uma diurna, outra noturna. A primeira é pautada pelas regras morais do local, asseguradas por Liodoro. De dia, ele é sogro, Lalinha é nora dele e cunhada de Maria da Glória, e Gualberto Gaspar é dono da fazenda vizinha. Mas há o sertão da noite, quando emerge o sensível e, pouco a pouco, as personagens transgridem os papéis diurnos e se envolvem sexualmente, como já anunciado neste livro.

A aproximação entre sogro e nora dá-se, inicialmente, por meio do jogo da bisca e depois por encontros noturnos em que, em outro jogo, agora verbal, os desejos são expressos por palavras. Sogro e nora percorrem o corpo de Lalinha, em um diálogo altamente erotizado, provocado por ela, que percebera o desejo dele:

> "E hoje, me acha bonita?" [...] As mãos... Os braços... Os tornozelos, tão finos... Tudo ela tinha lindo. Como iô Liodoro aprendia a repetir, como seus olhos de cada detalhe se ocupavam, com uma disciplinada avidez, num negócio. [...] "Os seios tão produzidos, tão firmes..." (Rosa, 1969c, p.219)

Nessa aproximação, conta-se também o momento em que Liodoro, após a provocação de Lalinha – que murmurara no meio do jogo de cartas "Assim, os seios, acha?..." –, "imediatamente se entusiasmara, como seus olhos lhe agradeciam". E ele

> quis mais: fez o que nunca acontecia, no comum: mandou que Glorinha trouxesse também o vinho. O vinho – doce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti [...]. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preito. (ibidem, p.224-225)

Pode-se considerar, nessa cena, uma pequena festa. A grande festa é o repetido jogo verbal entre o sogro e a nora, a festa do desejo, do corpo, dos olhos, das palavras, momentos de grande felicidade: "Aqueles dias! [...] E no sabido repetir-se residia a real volúpia, na cumplicidade daquela cerimônia. Como tinham chegado àquilo [...]? Parecia um milagre" (ibidem, p.220).

As expressões de deslumbramento de Iô Liodoro perante a beleza da nora transformam-se em ação. E ela, por sua vez, que "tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem" (ibidem, p.90), relaciona-se sexualmente com o próprio sogro. Para Araújo (1992, p.159, grifo da autora), "O ritual noturno, estabelecido entre iô Liodoro e Lalinha, é o *apate* [ardil, de acordo com Araújo] que leva à sexualidade sob uma aparência de neutralidade, de pureza, de segurança [...]". "O Buriti Bom está, pois, situado na *vida* – na vida em sua manifestação mais vigorosa [...] na sua forma total, a do masculino e do feminino entrelaçados." Vale lembrar que o relacionamento entre sogro e nora, tido como adúltero e pervertido no sertão, é acompanhado de relações sexuais entre Gualberto Gaspar e Maria da Glória e entre esta e Lalinha. Todavia, o que importa é a transgressão perpetrada por Iô Liodoro, o patriarca mantenedor da lei, já adiantado em anos, que realiza o que é apenas desejado por Manuelzão.

Corpo de baile é, como se sabe, o único livro de Guimarães Rosa (1960) em que personagens são retomadas de uma novela a outra e, além disso – o mais interessante para o nosso trabalho –, há a construção de uma genealogia de personagens voltadas para a vida, o amor, o sexo. Iô Liodoro é filho de Maurícia – e de seu *Faleiros* (grifo nosso) –, que dizia "*a gente se casa será é para lua-de-mel e luas-de--méis!...*" (idem, 1969c, p.160, grifo do autor). De Maurícia, diz-se que "gosta de vinho". *Mauritia vinifera* é o buriti, que, em livro anotado por Guimarães Rosa, é caracterizado como fornecedor de "bebida inebriante" (Leonel, 1985, p.112). Oferecer vinho de buriti, como assinalado, é um dos passos dados por Liodoro ao aproximar--se amorosa e sexualmente da nora.

Tão importante quanto essa revelação, para que se tenha uma visão mais completa do universo de velhos-jovens em *Corpo de*

baile, é a informação sobre a "prima dela [da avó Maurícia], menos velhinha e mais bonita ainda, tia-vó Rosalina, as duas tão amigas" (Rosa, 1969c, p.160). Iô Liodoro é, portanto, filho de Maurícia e de seu Faleiros, e sobrinho de Rosalina.

Conclusão

Na situação inicial dos textos analisados, encontramos os protagonistas assentados na rotina da vida sertaneja. Paulo Rónai (1972, p.XXXIV) afirma que o sertão proporciona uma vida de mesmice, regulada por normas rígidas, "as mesmas árvores, o mesmo gado, a vida corre numa rotina secular, regulamentada por vetustos códigos de honra que determinam inflexivelmente os deveres do parentesco, da amizade e da hospitalidade, assim como da inimizade e do ódio". Entretanto, é também ambiente propício para a instauração da transrealidade:

> Os vastos espaços desertos são povoados pelos devaneios da imaginação. Os riscos e os imprevistos da dura vida do dia a dia produzem resignação e fatalismo. [...] As raras quebras do ramerrão são motivo de alvoroço, espetáculo para os basbaques, agitação para os insofridos. (ibidem, p.XXXIV-XXXV)

Manuelzão, Lina, Cara-de-Bronze, Liodoro, protagonistas idosos de *Corpo de baile*, têm sua hora e vez e agem para que isso aconteça. Manuelzão constrói uma capela em homenagem a sua mãe; Lina torna-se mãe-confidente de Lélio; Cara-de-Bronze manda buscar "o *quem* das coisas"; e Liodoro traz para a fazenda a nora da cidade grande e com ela inicia uma relação amorosa. Tais ações já fazem deles personagens que corrompem a visão estereotipada e comum da velhice, por não se comportarem como velhos memorialistas que têm o lembrar, o rememorar, como quase único fazer, e não terem uma vida contemplativa. Os acontecimentos do presente solicitam-nos e, motivados pelo clima de uma festa, criam uma

transrealidade, ainda que momentânea, buscam o desejado e obtêm certo rejuvenescimento. O caos da festa, espaço externo, é a alavanca para que eles criem, nem que seja apenas em pensamento, um lugar mítico, em que as regras rígidas do sertão podem ser quebradas: os sogros Manuelzão e Liodoro olham as noras com olhos do desejo; a velha Lina parte com um moço; o duro fazendeiro Cara-de-Bronze manda buscar – e recebe – a poesia. Nesse espaço de transgressão, tais ações alteram seus papéis sociais: sogro pode ser objeto de desejo e desejar a nora; velha pode ser moça e fazendeiro rico pode ser poeta. Na nova configuração, os protagonistas deixam de lado a razão e, movidos pela emoção do momento, nada lembram o estereótipo do velho austero, voltado para o passado.

Vale observar que, nas narrativas que selecionamos – cuja análise apresentamos de acordo com a sequência estabelecida por Guimarães Rosa (1960) em *Corpo de baile* –, o desordenamento nos costumes pelos anciãos vai num crescendo, do devaneio do administrador da Samarra relativo ao amor pela nora à amizade profunda entre uma velhinha e um jovem, passando pela realização da sede de poesia do dono da fazenda do Urubùquaquá e atingindo a concretização do desejo do sogro pela nora em "Buriti".

A sociedade cria expectativas em relação aos papéis sociais daqueles com *status* de idoso e exerce diversas formas de coerção para que eles se cumpram, independentemente das características particulares dos indivíduos, e a rotina, como dizem os autores que se debruçaram sobre a velhice, é um dos motivos de os anciãos viverem como se desenganados fossem. Se aos velhos atribui-se insanidade, impotência, os textos de *Corpo de baile* desenvolvem-se no sentido de exibir a falácia desse constructo social. Os idosos rosianos são saudáveis, lúcidos e potentes e desafiam os padrões impostos pela razão comum no espaço mítico do sertão.

Referências

ALBERGARIA, C. *Bruxo da linguagem no Grande sertão:* leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ARAÚJO, H. V. de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.

ARAÚJO, H. V. de. *O espelho:* contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões.* Tradução de: Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ASSIS, M. de. O espelho. In: GOMES, E. (Org.). *Machado de Assis:* contos. Rio de Janeiro: Agir, 1973. p.137-144. (Coleção Nossos Clássicos).

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV – Revue de Linguistique*, Paris, n.26, p.91-151, 1982.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROSO, G. Vida e história da palavra sertão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.53-54, 12 set. 1952.

BARTHES, R. *Crítica e verdade.* Tradução de: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BEAUVOIR, S. de. *A velhice:* a realidade incômoda. Tradução de: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1976.

BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética*. México DF: Editorial Porrúa, 1997.

BIZZARRI, E. *J. Guimarães Rosa:* correspondência com o tradutor italiano. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BOSI, A. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, E. *Memória e sociedade:* lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BÜHLER, K. *Teoria del lenguaje.* Tradução de: Julián Marías. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

BURITI. Direção de Carlos Alberto Prates Correia. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Embrafilme, 1984. 1 filme.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p.13-32.

CARROLL, L. *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou lá.* Tradução de: Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Summus, 1977.

CASSIRER, E. *Antropologia filosófica.* Tradução de: Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

COURTÉS, J. Uma leitura semiótica de "Cinderela". In: *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Tradução de: Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979. p.142-190.

COUTINHO, E. de F. O "logos" e o "mythos" no universo narrativo de *Grande sertão: veredas*. *Ângulo*, Lorena, Especial Guimarães Rosa, n.115, p.58-65, out./dez. 2008.

CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico da Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, E. da. *Os sertões*. Ed. crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CURTIUS, E. R. A paisagem ideal. In: *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de: Teodoro Cabral com colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. p.190-209.

DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa:* travessia literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio século XXI:* o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONTANILLE, J. Peur, crainte, terreur, etc. In: RALLO DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire des passions littéraires.* Paris: Belin, 2005. p.215-239.

GALVÃO, W. N. Introdução. In: CUNHA, E. da. *Os sertões.* Ed. crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.11-79.

GALVÃO, W. N. Mínima mímica. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Mais!, p.15-17, 1 out. 2000.

GALVÃO, W. N.; GALOTTI, O. (Org.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GLEDSON, J. A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis. In: *Por um novo Machado de Assis:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, E. Apresentação. In: *Machado de Assis:* contos. Rio de Janeiro: Agir, 1973. p.5-18. (Coleção Nossos Clássicos).

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido:* ensaios semióticos. Tradução de: Ana Cristina Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de: Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse sémiotique des textes:* introduction, théorie, pratique. Lyon: PUF, 1984.

GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1973.

GUIMARÃES, V. de P. *Joãozito:* infância de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1972.

HAMON, P. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, F. von et al. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, [197-]. p.55-76.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de: J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p.118-162.

JAKOBSON, R. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Tradução de: Luís Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

JAKOBSON, R. *Poética em ação*. Tradução de: João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

LAROUSSE, P. A. *Petit Larousse*. Paris: Larousse, 1965.

LEITE, D. M. Retratos e espelhos. In: *Psicologia e literatura*. São Paulo: Nacional; Edusp, 1967. p.192-198.

LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa alquimista:* processos de criação do texto. São Paulo, 1985. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa: Magma* e gênese da obra. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

LEONEL, M. C.; NASCIMENTO, E. M. F. dos S. Diferentes formas de manifestação do ciúme: uma perspectiva semiótica. *Estudos Linguísticos*, Campinas, Ed. da Unicamp, n.33, p.1-8, 2004. CD-ROM.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. Ficção e ensaio. In: *Ficção e ensaio:* literatura e história no Brasil. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p.39-59.

LIMA, S. M. van D. (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2000.

LINS, Á. Uma grande estreia. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.237-242. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

LORENZ, G. W. Guimarães Rosa. In: *Diálogo com a América Latina:* panorama de uma literatura do futuro. Tradução de: Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: EPU, 1973. p.315-355.

MARANDA, P. Cinderela: teoria dos grafos e dos conjuntos. In: CHABROL, C. *Semiótica narrativa e textual*. Tradução de: Leyla Perrone-Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977. p.137-152.

MARQUES, O. Canto e plumagem das palavras. In: *A seta e o alvo:* análise estrutural de textos e crítica literária. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1957. p.9-128.

MELETÍNSKI, E. *Os arquétipos literários*. Tradução de: Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 1998.

MEYER, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOURA, T. Entrevista a Fabrício Marques. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, n.1367, p.3-15, jul./ago. 2016.

NASCENTES, A. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1955.

NASCIMENTO, E. M. F. dos S. *Contribuição para o estudo do léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, 1979. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NASCIMENTO, E. M. F. dos S. *Metalinguagem natural na obra de Guimarães Rosa*. São Paulo, 1987. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NASCIMENTO, E. M. F. dos S. Se eu seria personagem. In: LEONEL, M. C.; NASCIMENTO, E. M. F. dos S. et al. Diferentes formas de manifestação do ciúme: uma perspectiva semiótica. *Estudos Linguísticos*, Campinas, Ed. da Unicamp, n.33, p.7-8, 2004. CD-ROM.

NASCIMENTO, E. M. F. dos S. *Memória e gênese:* a definição como um operador discursivo. Curitiba: CRV, 2021.

NASCIMENTO, E. M. F. dos S.; COVIZZI, L. M. *João Guimarães Rosa:* homem plural, escritor singular. São Paulo: Atual, 1988.

NUNES, B. Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre:* ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.143-210.

OLIVEIRA, É. O estouro da boiada: pesquisa. In: BRANDÃO, A. (Org.). *Enciclopédia de estudos euclidianos.* Jundiaí: Gráfica Jundiá, 1982. p.81-95.

ORECCHIONI, J. Contribuition à l'étude du mot "sertão". Travaux de l'Institut d'Études Latino-Americaines de l'Université de Strasbourg. *Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg*, p.651-657, maio 1967.

PACHECO, A. P. *Lugar do mito*: narrativa e processo social nas *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PAZ, O. *El arco y la lira:* el poema, la revelación poética, poesía e historia. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1970.

PERRAULT, C. Cinderela ou o sapatinho de cristal. In: *Contos de Perrault.* Tradução de: Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994. p.113-126.

PROENÇA, M. C. *Trilhas no Grande sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

PROPP, V. *Morphologie du conte.* Tradução de: Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov e Claude Kahn. Paris: Seuil, 1970.

RÓNAI, P. Os vastos espaços. In: ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p.XXIX-LVIII.

ROSA, J. G. *A boiada.* São Paulo: Fundo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1952. Datilografado.

ROSA, J. G. Pequena palavra. In: RÓNAI, P. *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. p.XI-XXVIII.

ROSA, J. G. *Corpo de baile:* sete novelas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROSA, J. G. *Tutaméia:* terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, J. G. *Estas estórias.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1969a.

ROSA, J. G. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969b.

ROSA, J. G. *Noites do sertão.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1969c.

ROSA, J. G. *Ave, palavra.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1970a.

ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1970b.

ROSA, J. G. Literatura deve ser vida: um diálogo de Günter Lorenz com João Guimarães Rosa. In: *Exposição do novo livro alemão no Brasil – 1971.* Frankfurt: Ausstellungs-und Messe-GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, 1971. p.267-312.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

ROSA, J. G. *Sagarana.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ROSA, J. G. *Rosiana:* uma coletânea de conceitos, máximas e brocados de João Guimarães Rosa. Seleção e prefácio de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

ROSA, J. G. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, J. G. *Antes das primeiras estórias.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, J. G. *Correspondência de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Fundo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, [19--].

ROSA, J. G. *Estudos para a obra*. São Paulo: Fundo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, [19--].

ROSA, J. G. *Magma* [1936]. São Paulo: Fundo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, [19--].

SABRINA. Direção de Billy Wilder. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954. 1 filme, son., p&b.

SANTOS, W. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaios, 48).

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. Tradução de: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

SECCO, C. L. T. *Além da idade da razão:* longevidade e saber na ficção brasileira. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose:* o mito de Narciso. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

STAROBINSKI, J. *As palavras sob as palavras:* os anagramas de Ferdinand de Saussure. Tradução de: Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.

TODOROV, T. Introduction à la symbolique. *Poétique*, Paris, n.11, p.273-308, 1972.

TODOROV, T. *Poética da prosa.* Tradução de: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

UMA LINDA MULHER. Direção de Garry Marshall. Estados Unidos: Silver Screen Partners IV; Touchstone Pictures, 1990. 1 filme, son., color.

VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução de: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VASCONCELOS, S. G. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 1997.

Os onze ensaios aqui reunidos agrupam-se em duas partes: "Estudos comparativos" e "Aspectos da narrativa rosiana". A primeira tem como eixos a relação entre narrativas de Guimarães Rosa e escritos literários de outros autores e a relação entre elas e produções cinematográficas que traduzem para outra linguagem o universo do escritor mineiro. Os estudos da segunda parte – além de sugerirem um possível caminho para a construção de uma poética rosiana a partir de juízos do próprio escritor, sobretudo acerca da literatura e de sua relação com a língua, em escritos não literários e também literários – demonstram como, na construção da narrativa rosiana, é explorada a relação entre som e sentido, analisam como o autor trata as paixões humanas que desafiam os padrões impostos pela razão e salientam a antropomorfização da natureza como componente erótico.

As autoras, com esta publicação, almejam contribuir para uma melhor compreensão da obra de Guimarães Rosa e suscitar reflexões, pois, como ele escreveu em *Grande sertão: veredas*, "Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas".

Maria Célia Leonel é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), professora titular da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da Unesp, *campus* de Araraquara. Publicou os livros *Estética e modernismo* (Hucitec, 1984) , *Guimarães Rosa: magma e gênese da obra* (Editora Unesp, 2001) e, em coautoria com José Antonio Segatto, *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil* (EdUFSCar, 2021), além de capítulos em coletâneas nacionais e internacionais e artigos em periódicos.

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento é mestre e doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo e livre-docente em Linguística pela Universidade Estadual Paulista, instituição na qual atuou como docente no Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa. Publicou, entre outros livros, *Memória e gênese* (Editora CRV, 2021) e, em coautoria com Lenira Marques Covizzi, *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular* (Atual Editora, 1988). Tem publicados vários capítulos de livro e artigos em periódicos nacionais e internacionais.